Alfieri

STUDII

SULLE TRAGEDIE

DI VITTORIO ALFIERI

STUDII

SULLE TRAGEDIE

DI VITTORIO ALFIERI

DI

ALESSANDRO TEDESCHI

ERMANNO LÖSCHER
editore-libraio
ROMA-TORINO-FIRENZE
—
1876

ALLA

SACRA E VENERATA MEMORIA

DI

ALESSANDRO TEDESCHI MIO PADRE

ED

A VITTORIA SACERDOTI MIA MADRE DILETTISSIMA

DEDICO E CONSACRO

PREFAZIONE

Licenziando questo lavoro alla stampa, debbo avvertire il lettore che io credo di poterglielo presentare come veramente nuovo, sebbene non sia la prima volta che attendo alle tragedie di Vittorio Alfieri. Fino dal 1869 infatti mi trovai un giorno ad avere distese un certo numero di pagine sulle tragedie dell'Astigiano, che con ardore e passione aveva lette e studiate. Io era giovanissimo nel 1869, e nessuno quindi si meraviglierà che con grande indulgenza guardassi al mio lavoro e lo reputassi meritevole di qualsiasi buona ventura. In tale disposizione d'animo pensai di far gemere i torchi, che è pure uno

dei sogni di tutti i giovinetti. Senonchè ebbi la prudenza di non dare pubblicità al mio lavoro, ma di farne tirare soltanto, dalla Tipografia Bernardoni di Milano, un piccolo numero d' esemplari, per offrirli, come regalo, ad amici, conoscenti ed a qualche persona distinta ed illustre. Ne ottenni alcuni incoraggiamenti sì privati che pubblici, e ciò spiega una nota che si trova al Capitolo ottavo di questo studio e che mi fu suggerita da una osservazione di un critico elegante e cortese. Accadde (e non poteva essere altrimenti) che, alcuni anni appresso, avendo io letto ancora il mio lavoro, questo mi apparisse quel ch'era in verità, cioè un semplice abbozzo il quale poteva tradire forse le buone intenzioni di uno studioso inesperto ed essere, tutt'al più, considerato un telaio su cui ricamare qualcosa di meglio. Mi venne allora il pensiero di rifarlo da capo,

nella lusinga che lo studio che avrei condotto a fine, comunque fosse per riuscirmi, mostrerebbe se non altro, un po' più di esperienza e di maturità nell'Autore. Ecco, adunque, come sono nati questi *Studi sulle Tragedie di Vittorio Alfieri* che io, trepidando, presento al pubblico e sui quali invoco la sua indulgenza. Le idèe e le intenzioni che mi furono scorta le ho espresse nel primo Capitolo e nel corso del lavoro ed è perciò inutile che le chiarisca qui maggiormente. Mi resta solo da avvertire che di un Autore come l'Alfieri, non posso aver dette certamente molte cose nuove; ma che però non credo di avere sempre ripetuto, come eco noiosa, quelle dette da altri critici e che accarezzo la lusinga di avere almeno rettificato alcune sentenze circa qualche carattere della tragedia Alfieriana.

L'accoglienza che verrà fatta al pre-

sente lavoro dal pubblico mi servirà di norma per deliberare se io debba far seguire a questo qualche altro studio di critica letteraria, oppure stare lontano da qualsivoglia pubblicità e stringermi a vivere silenziosamente all'ombra del campanile natio. Non chieggo lode ma incoraggiamento. E direi che domando d'essere annoverato tra gli uomini di *buona volontà*, se il ricordare che Cesare Balbo chiudeva con tal voto modesto la sua *Vita di Dante* non mi spirasse il timore che la manifestazione di un uguale desiderio possa essere ascritta a soverchia baldanza.

Borgo San Donnino (Parma) Giugno 1875.

ALESSANDRO TEDESCHI

CAPITOLO I.

« Vagliami il lungo studio e 'l grande amore
(DANTE)

Se avvenga che le azioni o i pensieri di un uomo al loro primo effettuarsi o al loro primo manifestarsi risveglino tosto l'attenzione universale e spronino il pubblico a seguirne con vivo interesse le conseguenze e lo svolgimento, è indubitato che quei pensieri e quelle azioni o rispondono ad un bisogno generalmente sentito o debbono almeno lasciare una traccia durevole. Singolare sarà certamente l'uomo a cui tocca tale ventura, e se esso volgerà l'energia del carattere e le forze dell'intelletto a cose d'interesse generale, imprimerà un'orma utile e profonda nella storia della patria o dell'intiera umanità. Questo canone non devesi però assumere tanto assolutamente da credere che quando il silenzio e l'oscurità avvolgano il nome di un pensatore o di uno scrittore, questi meritino sempre, in realtà, l'incuria e l'oblio. Può invece accadere che la grandezza e l'importanza delle loro idee non siano afferrate e comprese o per il

concorso di circostanze fortuite od anche perchè concentrarono la potenza dell'intelletto sopra un punto inosservato e diressero le proprie affannose ricerche là dove i contemporanei non avevano la forza e l'agio di seguirli. Tal sorte appunto toccava a Giovanni Battista Vico che, morto nel 1744, subiva fino al presente secolo la noncuranza dell'Italia e dell'Europa, e subivala, dice Carlo Cattaneo, per una causa che sta racchiusa « nel pregio massimo della sua dottrina, cioè nella indipendenza ed originalità. » Infatti, soggiunge il Cattaneo, « il Pensatore napolitano, educato nel secolo XVII, rimase affatto inaccessibile alle dottrine che dominarono nel XVIII, e saltando colla mente tutta la frapposta età, preluse alle opinioni che solo in quest' ultimo ventennio invalsero in tutta l'Europa (1) ». In altre parole il secolo decimottavo studiava l'uomo in se stesso e nel senso della sua indipendenza individuale, facendo perciò la critica delle istituzioni sociali, mentre il Vico aveva mirato a studiare l'uomo in seno all'umanità, il mondo delle nazioni, lo sviluppo storico del pensiero universale e questo contrasto tra le tendenze del secolo ed il pensiero del filosofo era che condannavalo alla noncuranza dei contemporanei. Il silenzio adunque e l'oscurità sono una misura sicuramente ingannevole

(1) CATTANEO, *Sulla Scienza Nuova.* Il Cattaneo scriveva nel 1839.

per giudicare il merito ed il valore di un individuo, ma vero è però, d'altro lato, che se un novello pensiero, un'opera nuova destino subito l'attenzione viva e pertinace del pubblico, qualche cosa ha da essere in loro che esiga studio maturo e disamina accurata, fosse pure per combatterli come errori, come sorgenti di effetti perniciosi.

Tra i fortunati e valorosi che più tosto e più universalmente sovra di sè attirarono l'attenzione del pubblico italiano, fu Vittorio Alfieri e l'obbietto di questo lavoro è appunto d'indagare in virtù di quali pregi, di quali difetti, di quale intima forza le sue tragedie procacciassero al loro autore siffatta ventura. Ora notiamo soltanto che quelle tragedie, come cosa pressochè nuova nella letteratura italiana e come improntate di caratteristiche che, salvo forse la sola forma esteriore, le rendevano assai differenti anche dai capilavori del Teatro Francese, esercitarono subito nel pubblico colto una grande impressione, epperò i critici le sottoposero a numerose e spesso acri disamine; alcuni le discussero pubblicamente coll'autore medesimo, e lo stesso Alfieri poi ad una ad una e nel loro complesso le giudicò con imparzialità più che rara, singolarissima. Il rumore suscitato dal Teatro Alfieriano al suo primo apparire, non si acquietava però in breve come per lo più accade per le opere d'arte, le quali dopo essere state considerate e discusse sotto i varii loro

aspetti, rimangono tranquille all'apprezzamento del pubblico. Quel rumore si accrebbe anzi, si rinvigorì, si diffuse e diventò universale, quando tutta una sequela di avvenimenti permise alla moltitudine di apprezzare le idee politiche sostenute e difese nel Teatro Alfieriano. Nulladimeno quelle idee che l'Alfieri svolgeva ed illustrava, quasi commento all'opera sua maggiore, in altri minori scritture offuscarono il più delle volte la serenità dei giudizii, perocchè destarono ire grandissime e fervide apologie secondochè erano proferiti da partigiani o da avversarii di quelle idee medesime. Ond'è che una grave preoccupazione politica non consentì sovente di sceverare il valore dell'uomo politico da quello del poeta drammatico, epperò Vittorio Alfieri fu giudicato variamente o grande artista creatore della Tragedia Italiana e pensatore sublime, o pervertitore dell'arte e demagogo sfrenato. Così, a cagion d'esempio, mentre Cesare Cantù più e più volte e artisticamente e politicamente cerca abbassarlo oltre ogni confine, Carlo Botta lo inneggia e lo sublima e non gli trova una pecca. Ma questi giudizii disparatissimi se per un lato attestano la profonda varietà dei cervelli umani, dimostrano altresì, ed è ciò che più ci preme, che nell'opera dell'Alfieri c'è qualche cosa di nuovo e di grande tanto letterariamente che moralmente e che il suo teatro segna un momento eccezionale e solenne

nella storia del pensiero politico e della letteratura italiana.

Abbiam detto che una grave preoccupazione non permise di sceverare nell'Astigiano lo scrittore politico dal poeta drammatico, e che in questo fatto vuolsi trovare la causa che suscitò sempre delle difficoltà a pronunziare sul nostro autore giudizii immuni da spirito di parte. Devesi dire perciò che un siffatto giudizio non possa essere pronunziato? Noi non lo crediamo. Sceverare il pensiero dalla forma non si deve quando ci tocca discorrere di scrittori che fortunatamente nelle opere loro si propongono per obbietto qualcosa di più che creare delle opere che dalla bellezza della forma soltanto traggano le ragioni ed il fondamento della propria esistenza. E non si potrebbe poi farlo in nessun modo per l'Alfieri, giacchè ciò menerebbe a presentarlo al lettore sotto un aspetto non solo incompleto, ma falso del tutto. L'Alfieri, infatti, diceva di scrivere soltanto perchè i tempi infelici in cui viveva gli vietavano di fare (1), e questo sentimento animatore e « le lagrime di dolore e di rabbia » che nella mancanza di ogni vita pubblica e di ogni idea di cittadino, nella mancanza, si può dire, della patria, egli spargeva leggendo le vite dei grandi uomini dell'antichità, perchè era nato

(1) Alfieri, *Della Tirannide*, Dedica alla Libertà.

« in tempi e governi ove niun'alta cosa si poteva nè fare nè dire, ed inutilmente appena forse ella si poteva sentire e pensare » furono, che valsero a trasmutare nelle sue mani la penna del poeta in istromento al par della spada valido ed efficace. A meno di offrire l'Astigiano sotto un aspetto falso, non si può, scrivendo di lui, pretermettere dunque il fine precipuo ed ultimo che egli si propose, quello cioè d'infondere o di risvegliare negli Italiani il sentimento della patria e della libertà; e quindi all'arte ed al pensiero, alla tragedia ed allo scopo cui è particolarmente, diretta, dovrà il critico dell'Astigiano avere continuamente fisso lo sguardo. Imperciocchè, a parlare in modo generale e a dare un po' di sviluppo ad un importante concetto testè adombrato, non v'ha dubbio che lo studio critico o la storia letteraria che si occupi soltanto della forma di un libro, del suo valore artistico, e della vita dell'autore, un aspetto solo di quest'ultimo metterà dinanzi a chi legge, se quegli mirava a cose d'interesse universale anzichè a mere esercitazioni letterarie, e dalla storia della letteratura così eseguita, sarà dato a noi di apprendere qual seggio lo scrittore occupi nel gran tempio dell'arte, ma non quale gli spetti fra coloro che colle opere proprie efficacemente si adoprarono a pro della patria o di tutta l'umanità. Se, infatti, ad assumere un esempio lumi-

noso, lo storico della letteratura italiana, discorrendo della Divina Commedia, si limitasse a descrivere l'ordine e la disposizione del mondo oltranaturale dell'Alighieri, ed a mettere in luce i pregi dello stile e della poesia e la perfetta armonia delle parti corrispondenti, potrebbe fors'egli lusingarsi, a buon dritto, d'offrirci elementi bastevoli per apprezzare la grandezza di Dante? Come potrebbero quei pregi squisitissimi che, appunto perchè tali, possono essere sentiti soltanto dal minor numero, spiegare il fascino irresistibile che il nome dell'Alighieri esercita sulla moltitudine? C'è, invece, qualcosa di più in Dante. In quel mondo mirabile creato da una fantasia potentissima c'è una scintilla che lo vivifica e che lo rischiara agli occhi di tutti, e che muove l'Italia a fare dopo sei secoli una festa nazionale della nascita del suo poeta. Questo *qualcosa di più*, questa scintilla animatrice che lo storico della letteratura negligerebbe, nel nostro supposto, ma di cui avrebbe dovuto tener conto, è ciò appunto che muove la nazione a tributare un omaggio patriottico al Divino Poeta; è che questi fu, in gran parte, il legislatore del pensiero politico italiano più fecondo; è che egli, sei secoli sono, vagheggiava e travagliava per il risorgimento e per la grandezza nazionale. Lo storico della letteratura, adunque, dovrebbe prendere le mosse da un concetto vasto e fondamen-

tale ma semplicissimo, quello cioè di proporsi per obbligo e per obbietto non di ragionare soltanto letterariamente degli autori, ma di esaminare anche l'indole, la qualità, l'importanza dei loro pensieri; di considerarli in relazione coi loro tempi; di determinare l'influenza che i loro concetti esercitarono sui contemporanei e sui posteri. La storia della letteratura adempirà così al proprio ufficio e gioverà pure con grande efficacia all'apprezzamento di molti fatti della storia generale. Da tale fecondo concetto che solo può fare le storie letterarie qualcosa di diverso da un emporio di nomi, di date e di particolari fastidiosi, mostravasi animato Paolo Emiliani-Giudici, la cui opera si legge ancor volentieri, e sono inspirati i belli ed applauditi lavori degli illustri Desanctis e Settembrini, ma esso mancava, per altro, assai tempo agli storici letterarii d'Italia, come ne fan certo fede a tutti gli indiscreti volumi del Tiraboschi e l'opera assai mediocre del Corniani (1).

Le tragedie dell'Alfieri, abbiam detto, hanno una grande importanza nella storia del pensiero politico e della letteratura nazionale, e lo stesso Cantù scrive che all'Astigiano « vorrà tenersi conto

(1) Proprio mediocre, come bastano a farcene persuasi le meschine considerazioni che gli suggerisce il gran fatto dell'invenzione della stampa.

dell'avere incessantemente parlato d'Italia, d'aver voluta far la scena inspiratrice di magnanimi sentimenti (1) ». Convinti di tale verità, noi abbiamo intrapreso questo studio nella speranza che ci sia dato di proferire dell'autor nostro un giudizio che s'accosti al vero perchè non sarà forse intieramente dominato dalla passione di parte. E di questa speranza noi non ci facciamo un vanto orgoglioso, perocchè la calma e la serenità del giudizio diventano uno stretto dovere oggi che, per la massima parte, sono scomparse le cagioni che valevano ad offuscarlo. Unico merito del presente lavoro può, adunque, essere l'imparzialità; chè se dessa non venisse trovata in queste pagine, noi avremmo gittati il tempo e la fatica, mentre troppo e troppo variamente è già stato scritto dell'Alfieri, nè avrebbe, altrimenti, ragion d'essere un nuovo studio sulle tragedie dell'Astigiano.

Il miglior mezzo per ottenere che i nostri pensieri, che le idee nostre esercitino una salutare influenza sugli altri se, dopo averle profondamente maturate, reputiamo opportuno di renderle di pubblica ragione per il vantaggio universale, è che nell'ordine morale non si possa muovere biasimo all'autore di contraddizione tra i pensieri e le azioni della vita. Così soltanto po-

(1) Cantù, *Storia degli Italiani*, cap. CLXXII.

tranno quelli acquistare una influenza ed una autorità utile e corrispondente alla loro importanza. Diversamente no. Questa affermazione semplice ed assoluta, è anche di una evidenza matematica, ma sventuratamente non accade sempre che i pensieri e le azioni di un individuo appaiano in così perfetta armonia da costituire un unico tutto, da stare tra loro nella relazione di causa ed effetto. La disarmonia che si ritrova tra Sallustio scrittore di una rigida moralità e Sallustio uomo abbietto e corrotto, la contraddizione che esiste tra Seneca moralista e Seneca cortigiano che a stento colla fortezza della morte riscattava la bassezza della vita, non di rado si riproduce nella storia. Ond'è ch'altri, considerando questo fenomeno, afferma che non devesi ficcar l'occhio curioso e indagatore sulle persone e quindi, respettivamente agli scrittori, il metodo migliore essere di studiare i principii di cui si fanno propugnatori, far tesoro degli insegnamenti che tramandano in retaggio preziosissimo e non guardare più oltre. Ma siffatta teorica che certo è comoda assai, non cessa per questo d'essere assai lontana dal vero. Il vincolo tra uno scrittore e le opere sue è stretto e indissolubile, nè avvi erculea fatica che possa sperare di scioglierlo. Epperò qualunque severa dottrina, qualsiasi morale insegnamento, sebbene consegnati a pagine eloquentissime, perderanno

una gran parte della loro efficacia se noi, volgendoci al loro autore, potremo dirgli sogghignando: « Medice, cura te ipsum (1) ».

Questa osservazione ci condurrà naturalmente ad esaminare se l'Alfieri siasi veramente contraddetto negli ultimi anni suoi, mentre in chi scriveva il *Misogallo*, in chi nella propria casa di Firenze accoglieva quanti per amore all'antico ordine di cose fuggivano lungi dal torrente rivoluzionario importato di Francia, non sia, per avventura, agevole di ritrovare la fisonomia dell'autore delle *Tragedie*, della *Tirannide*, del *Principe* e delle *Lettere*. Ciò è vero e noi non mancheremo di discorrere in seguito e con piena franchezza del giudizio che l'Alfieri faceva della rivoluzione del 1789. Ma (lo chiediamo fin d'ora pur non isbarrandoci la via ad essere severi) come mai, nonostante le incoerenze che si possono trovare nella sua condotta, nessuno ha peranco osato di considerare l'Alfieri quale un volgare transfuga dei principii liberali; di giudicarlo declamatore pomposo di dottrine popolari nelle sue opere, e tenero seguace delle teorie più immobili e conservatrici nelle azioni della vita?

(1) « Una moderna opinione, sfacciata ad un tempo e timida, asserisce che il lettore dee giudicare il libro e non l'uomo. Io dico e credo e facile mi sarebbe il provare che il libro è e dee essere la quintessenza del suo scrittore » (ALFIERI, *Del Principe e Delle Lettere*, II, 7).

Come mai ed in onta all' ardore deplorabile con cui egli volle far sapere al mondo che abborriva la rivoluzione, non può, per altro, venire in mente ad alcuno che le opere dell'Alfieri non siano lo specchio de' suoi veraci sentimenti e che egli non fosse poi quell'austero repubblicano, quell'abborritore del potere dispotico che pretendeva dimostrarsi nel suo Teatro Tragico e ne' suoi scritti politici? In virtù di qual privilegio questo Patrizio che, per soprammercato, era tutt'altro che immune dai pregiudizii di casta, sfugge nell'opinione e nel cuore degli Italiani alla severa sentenza che meritansi coloro che ai pensieri non conformano le azioni? Ciò accade perchè nonostante le incongruenze e gli errori dell' estrema parte della sua vita, troppo si addimostra stretto il legame, intimo il nesso tra l'Alfieri e le sue opere, troppo l'Astigiano in quelle impronta se stesso, perchè alcuno possa pensare che anche nell'Astigiano, uno sia l' uomo, altro lo scrittore. Ciò accade perchè quando l'Alfieri scriveva che al mondo altro non si deve desiderare che l' esercizio della virtù, di quella però « che sola è la vera perchè agli altri uomini giova; quella che conoscere si può ma immedesimarsela non mai, se non col continuo, pubblico, libero e laudato esercizio di essa » e celebrava perciò e perpetuava il nome del suo Francesco Gori che pure stando « umilmente a bottega » leggeva Tacito e Machiavelli,

inspirava a lui la *Tirannide* e la *Congiura dei Pazzi,* era „ un raro complesso delle più pregiate cittadine virtù di Roma e d'Atene (1) „ in tempi miseri e servili; e quando cantava:

« Io 'l giurerò morendo, unica norma
« Sempre esser stato il core al compor mio,
« Cui mai servil menzogna non deforma
« Nè doppio scopo o pueril desio.
« . . . .
« Muto e sepolto il mio nome si giaccia,
« Pria di quest'ossa, annichilato in tomba,
« S'io non cercai del vero ognor la traccia (2) »; .

non pompeggiava vanamente puri e maschi pensieri nè attribuivasi virtù che non avesse, ma diceva il vero e lo sentiva. Ciò accade perchè le intemperanze della rivoluzione furono tante e sì enormi che anche l'Alfieri, che pur ne aveva precedentemente sviluppate tutte le dottrine, poteva non ravvisare i germi utili e fecondi che in quella si contenevano. Ciò accade finalmente, perchè devesi distinguere tra l'errore ch'uom può commettere nell'apprezzamento di un fatto e la diserzione vigliacca dei principii. Ora l'Italia sa che l'Alfieri commise soltanto un errore e che lo commise con tutto l'ardore dell'indole sua

(1) ALFIERI, *Dialogo della Virtù Sconosciuta.*
(2) ALFIERI, *Sonetto.*

bollente ed impetuosa, epperò prosegue a scorgere nell'Alfieri il suo poeta-Tribuno che volle e vagheggiò la libertà della patria. In quell'intima associazione tra i sentimenti individuali e le opere che gli facevano *impugnare* la penna (1), come Camillo e Regolo potevano impugnare la spada, sta racchiuso il segreto dell'influenza irresistibile che l'Alfieri esercitò in tutti i cuori italiani; in essa vuolsi trovare il motivo per cui scrivendo, fece. Per poco che si conoscano la vita e le opere dell'Alfieri, si dovrà considerare sovranamente ingiusta l'affermazione, che le sue passioni siano tutte di testa e che il cuore non entri in esse per nulla. Il cuore e la mente si uniscono anzi in vincolo strettissimo a produrre le opere dell'Astigiano, indi il nerbo, la forza, il calore che vi campeggiano e le rendono eterne. Quale differenza tra *Catone, Regolo, Temistocle* foggiati dal Metastasio, e *Virginia, Timoleone*, i *Bruti* scolpiti da Vittorio Alfieri! Ma il Metastasio, poeta di corte, scriveva drammi per il diletto dei Cesari senza avere in cuore pure una favilla dei sentimenti che prestava a' suoi eroi, laddove l'Alfieri creava il Teatro Tragico col desiderio e colla speranza di sollevare la patria dall'avvilimento in cui tre secoli di oppressione

(1) Alfieri, *Vita*, Epoca quarta, cap. 15, dove si narra l'origine del caloroso *Panegirico di Plinio a Traiano*.

straniera e di vizii nazionali l'avevano piombata, e vagheggiando colla mente le sublimi età future, udiva, nobilmente altero, gl'Italiani chiamarnelo creatore e profeta (1). E non era vanto superbo ed eccessivo, perocchè chi vuole fortemente, come l'Alfieri, è raro che non possa, come anche si fanno (almeno in parte) alte cose quando si dicono. Epperò il pensiero dell'Alfieri diventava il pensiero degli Italiani, e fu sublime e divinatore il concetto di Antonio Canova nel mausoleo che il suo possente scalpello erigeva al Tragico Astigiano.

(1) ALFIERI, *Sonetto.* In esso si legge anche:

« Al forte fianco, sproni ardenti dui,
« Lor virtù prisca ed i *miei carmi* avranno,
« Onde in membrar ch'essi già fur, ch'*io fui*
« D'irresistibil fiamma avvamperanno ».

In un altro Sonetto dopo aver parlato dei Quattro grandi Poeti, così conclude:

« Dell'allor che dal volgo l'uom divide,
« Riman tra loro un quinto serto augusto.
« Per chi? *Fors'avvi ardir cui Febo arride* ».

E nella *Teleutodia,* un'aquila, apparsagli in sogno, gli dice tra altre cose:

« Nascon dal forte i forti.
« Germe il leon fu mai d'imbelli cervi?
« Molti eroi sì *da un vate sol* fian sorti ».

CAPITOLO II.

A giudicare rettamente uno scrittore, dicemmo essere mestieri considerarlo in relazione a' suoi tempi. Ciò è necessario, perocchè un securo giudizio non possa proferirsene ove non si sappia quanto egli subisse l'influenza de' tempi suoi per una parte, e quanta su quelli ne esercitasse di propria per l'altra. Noi non possiamo certo tracciare un quadro completo dei tempi dell'Alfieri, giacchè o questo quadro allargherebbe troppo le linee del nostro disegno, oppure ci condurrebbe a negligere di esaminare con sufficiente ampiezza il valore letterario delle Tragedie dell'Alfieri, lo che è lo scopo precipuò del nostro lavoro. Ma d'altro lato ci è forza, nulladimeno, di mettere qui talune considerazioni, per quanto brevi e fugaci possano riuscire, giacchè esse varranno a metterci sulla strada che può condurci ad un apprezzamento equo ed esatto delle dottrine politiche del nostro autore, come quelle che possono farcene conoscere i fondamenti e quindi la ragione

esplicativa Vittorio Alfieri fu il restauratore del pensiero nazionale. Egli, ripetendo senza posa il nome d'Italia, cercò associarlo, dice un critico fra i meno benevoli al nostro autore « ad un alto disdegno, ad una fierezza che, s'anco era eccessiva, medicava lo snervamento del tempo (1) ». Fiacco e snervato era veramente il tempo in cui sorse l'Astigiano, giacchè trovavasi giunto più che a mezzo il periodo susseguente al trattato di Aquisgrana che fu di pace e tranquillità profonde e succedette all'altro lungo periodo di vicende e di battaglie causate dalla Successione Spagnuola e dalla Prammatica Sanzione con cui l'imperatore Carlo Sesto volle assicurare il trono a Maria Teresa. Quel periodo di mezzo secolo che precedette le grandi battaglie della Rivoluzione, potrebbe quasi essere riguardato come un respiro conceduto dalla Provvidenza alla travagliata Italia affinchè potesse con maggior lena sopportare il pondo dei maravigliosi e non più visti avvenimenti che si preparavano. Ma fu anche quello in cui maggiormente si svolse e si maturò la grande rivoluzione intellettuale che preparò il terreno e spianò la via al 1789. Per l'Italia poi fu l'epoca dei Principi riformatori, i quali sebbene non la libertà e la democrazia si proponessero per obbietto coi loro mutamenti, ma soltanto di sot-

(1) Cantù, *Storia della Letteratura Italiana*, cap. 16.

trarre il potere regale alla soggezione della Chiesa, giovavano, per ciò stesso, e alla democrazia e alla libertà, ed operavano dietro la spinta che, consci od inconsci, ricevevano dalle dottrine filosofiche e sociali del tempo. Giuseppe II, Pietro Leopoldo, i Borboni di Parma col Dutillot, quelli di Napoli col Tanucci s'avanzarono animosi in quella via, e la Chiesa dovette chinare la fronte davanti al potere laicale; sacrificare il suo più fido sostegno, i Gesuiti; scorgere sterile affatto il pellegrinaggio apostolico di Pietro alla reggia di Cesare; intravedere il tempo in cui sarebbe stata del tutto rimossa dagli affari terreni. Ciò segnava certamente un grande progresso, ma era ben lungi dal riconoscere e dal far ragione ai legittimi diritti del popolo di fronte alla podestà sovrana. Quel che la Chiesa perdeva, l'acquistavano i Re, ma in questa lotta tra la signoria ieratica e la dominazione laicale, trattavasi soltanto di sapere a quale di quei poteri appartenesse di regolare la sorte del popolo, ma non di riconoscere e di determinare i costui diritti di fronte a qualsivoglia signoria. Per l'Italia poi la questione era ancor più grave, chè qui non c'era vita nazionale e la Penisola fosse sempre considerata campo di battaglia comune e territorio destinato al satisfacimento delle ambizioni dinastiche e degl'interessi degli altri Stati. Le popolazioni delle varie contrade italiane, dopo l'assetto

generale stabilito dalla pace d'Aquisgrana, si abbandonarono ai godimenti ed ai piaceri della vita materiale e, senza por mente che per esse esistevano dei diritti e dei doveri, continuarono a riguardare la nobiltà ed il sovrano quali appartenenti ad una natura più elevata della propria, ed acquetaronsi sodisfatte alla mitezza dei tempi. La nobiltà poi che aveva perduto ogni effettivo potere negli Stati monarchici, ed alla quale ivi non restava che la pompa di vani privilegi, non aveva, salvo che nel Piemonte, un dignitoso campo alla propria attività nell'esercito, epperò trascinava una vita nulla ed inconcludente, un'esistenza senza scopo.

In questa Italia, adunque, in cui mancavano affatto e patria e nazionalità, negli Stati soggetti alla dominazione straniera, vivevasi meglio che per lo passato, ma a beneplacito dei signori lontani; negli Stati autonomi, se il Piemonte, di vita operosa e robusta ma più che altrove chiusa al soffio dei tempi; se le Repubbliche, di vita oscura ed ignorata, pur di essere tollerate, e Venezia

« Del senno uman la più longeva figlia »,

come appellavala il nostro autore, scaduta affatto dal prisco splendore, viveva nelle memorie antiche e in un perpetuo carnevale. In mezzo, per altro, a tale profonda tranquillità ed a cosiffatto

godimento di vita materiale, per cui la moltitudine insciente ed incurante profittava festosa dell'aere mite e spirabile senza andare a fondo delle cose, anche in Italia agitavasi alcun che di nuovo, riflesso, se vi piace, più che originale, ma che dischiudeva però un nuovo cammino agl' intelletti. Invero le dottrine d'oltralpe e per opera dei Principi e dei Ministri e per quella degli scrittori, qui si diffondevano con istile ed idee francesi, e coloro che tentavano di calcare altri sentieri rimanevano ignorati e solitarii, come accadde al Vico, e ciò perchè a partorire il secolo decimonono era necessaria la Rivoluzione del 1789. Non s'appartiene all'oggetto di questo studio investigare se quella invasione di dottrine forestiere sia stata un danno od un vantaggio; a noi importa soltanto stabilire che le dottrine dell'Enciclopedia, di questo « Documento officiale del secolo decimottavo », come la chiama il Ferrari (1), erano le fondamenta su cui s'innalzavano le opere di coloro che volgevano le proprie meditazioni alle quistioni sociali, ond'è che Ferdinando Galiani, Pietro Verri, Cesare Beccaria, Gaetano Filangeri, Mario Pagano sono manifestazioni del gran moto intellettuale che agitavasi in Francia. Senonchè le moltitudini ignoravano i concetti radicali dell'Enciclopedia, e la parte più eletta del pubblico li

(1) FERRARI, *La Mente di Vico*, parte III, cap. 1°.

accoglieva e sviluppava senza misurarne tutte le conseguenze, attalchè pochi anni prima dell'Ottantanove (povera sapienza umana!) fuvvi chi giudicava impossibile in Europa una rivoluzione.

Queste considerazioni che noi accenniamo fugacemente, ma che non riuscirà malagevole al lettore di completare da sè, ci additano quali dovettero essere le dottrine dell'Alfieri, ove nulladimeno si noti che l'Astigiano, per quanto uomo di genio, fu un uomo del suo tempo. Invero l'Alfieri innalzavasi smisuratamente sovra i suoi connazionali quando loro indicava una meta sublime e tutta Italiana da raggiungere facendo balenare il concetto dell'Italia costituita in nazione, ed esercitava così una grande influenza sui proprii tempi, ma la risentiva poi quando doveva sviluppare le sue dottrine ed additare e ragionare i mezzi per pervenire al fine proposto. Laonde la caratteristica del genio Alfieriano che, sotto l'aspetto letterario; sta in avere arricchita la patria di quella specie di poesia che mancavale ancora, moralmente e politicamente consiste nell'avere risuscitato il concetto dell'unità nazionale d'Italia, ma non nelle sue dottrine mentre con esse fu solamente commentatore ed illustratore di quelle dell'Enciclopedia, sebbene un errore d'intelletto e la veemenza del carattere il traessero poi a vituperare la rivoluzione. Ma in quella tranquilla disposizione della moltitudine ad attendere ogni

cosa dall'alto come concessione anzichè a reclamarla come diritto; nella mancanza di desiderio di qualsivoglia mutazione politica; nell'oblio di ogni sentimento nazionale; nel sonno dello spirito assorbito dal senso di un relativo benessere, è certamente meravigliosa la comparsa d'un intelletto robusto ed originale come quello dell'Alfieri, il quale non aiutato nè da circostanze esteriori nè da domestica educazione, s'avvia animoso per un cammino così nuovo ed inesplorato. L'indole dell'Astigiano e le condizioni del paese in cui nacque furono le prime possenti cagioni del modo con cui si esplicava il suo genio. Egli nasceva infatti sotto una monarchia che al supremo vanto di essere la sola nazionale, accoppiava il danno di essere esclusivamente militare, a che la costringevano del resto e la postura geografica e le guerre continue e secolari, sebbene queste ritardassero l'opera intellettuale. Tale circostanza, congiunta all'altra che il governo compensava la picciolezza del territorio da reggere col penetrare in tutti gli atti della vita cittadinesca, col far pesare la propria mano su ogni moto dell'individuo, segnò le prime tendenze del genio dell'Alfieri, giacchè ne inasprì l'animo già per natura insofferente d'ogni giogo, abborrente da ogni tutela. Arroge a questo la completa indipendenza da ogni vincolo domestico in cui l'Alfieri si trovò all'alba della vita. Approfittando di cosiffatta cir-

costanza, egli nobile e ricco ed arrivato appena ad un'età che se non era più la fanciullezza non era, peranco, la gioventù, uscito appena da quel-l'educazione gretta e pedantesca di cui lasciavaci sì vivo ritratto nell'*Autobiografia,* l'Alfieri, spintovi dall'indole irrequieta e bramosa di movimento e di libertà, si dette tutto a viaggiare ed in due volte corse l'intiera Europa a briglia sciolta. Di questi viaggi l'Alfieri ha fatto un vivo racconto e nella sua *Vita* e nella più lunga delle sue *Satire,* e dall'una e dall'altra si può desumere che sebbene egli viaggiasse

« E muto, e sordo, e cieco a ogni arte bella »

e più da corriere che da tale che brami vedere ed imparare, pure e la novità e varietà delle cose e l'indole seria e meditatrice gli fecero acquistare un non ispregevole corredo di osservazioni ed una maggiore ampiezza d'idee. « Benchè agli occhi dei più ed anche ai miei, scrive l'Alfieri medesimo, nessun buon frutto avessi riportato da quei cinque anni di viaggi, mi si erano contuttociò assai allargate le idee e rettificato non poco il pensare; talchè quando il mio cognato mi volle riparlare d'impieghi diplomatici che avrei dovuto sollecitare, io gli risposi che avendo veduto un pochino più dappresso i re e coloro che gli rappresentano e non li potendo stimare un

iota nessuni, io non avrei voluto rappresentare neanche il Gran Mogol, non che prendessi a rappresentare il più piccolo di tutti i re d'Europa qual era il nostro, e che non rimaneva altro compenso a chi si trovava nato in simili paesi, se non di camparvi del proprio avendolo e d'impiegarsi da se in una qualche lodevole occupazione sotto gli auspicii favorevolissimi sempre della beata indipendenza (1) ». L'animo dell'Astigiano infatti era stato fieramente contristato per lo spettacolo offertogli dalle varie contrade d'Europa nelle quali, salve l'Inghilterra e l'Olanda, aveva veduto le nazioni essere patrimonio di pochi individui. Invero ei vide la Prussia trasmutata in una vasta caserma e governata da un principe che dopo avere scritto l'*Anti-Machiavello*, professava in trono dottrine atee ed epicuree e procedeva alla spartizione della Polonia: vide in Russia la servitù elemento alla proprietà e milioni d'uomini tremare al cenno di una donna sacerdotessa ed imperatrice, che per di più era sospettata di un orribile delitto e s'abbandonava in segreto a basse voluttà. All'altro capo d'Europa vide la Spagna cui la novella dinastia instaurata dalla lunga e disastrosa guerra di successione faceva solo precipitare più basso, sicchè l'antica monarchia di Carlo V e di Filippo II,

(1) ALFIERI, *Vita*, Epoca terza, cap. 13.

già tenuta dominatrice d'Europa e d'America, dopo avere mandato un ultimo guizzo di luce col genio avventuroso ed intrigante dell' Alberoni, era discesa ad un posto affatto secondario e senza prossima speranza di risorgere. Vide e rivide la Francia, la quale, sebbene fosse già l'obbietto delle sue antipatie, era però il focolare vivo ed ardente delle nuove idee che a lui pure bollivano nel cervello, senza avere il mezzo di manifestarsi, tendevano ad una trasformazione della società ed erano avidamente accolte dal popolo oppresso e desideroso d'aere più spirabile. Egli vide quella contrada gemere sotto una monarchia che declinava in modo spaventevole dagli ultimi anni di Luigi XIV, il despota Orientale e bigotto, per cadere in ultimo infranta con un uomo volgare ma il meno colpevole di tutti. Nulla poteva salvarla ed esso vi si adoperava meno d'ogni altro. Infatti mentre la monarchia invadeva e centralizzava e la nobiltà ed il clero prepotevano e spadroneggiavano, il terzo Stato s'innalzava col commercio, coll' industria, colle scienze, e gli scrittori esprimevano e rappresentavano la lotta del popolo contro le classi privilegiate, di idee nuove, giovani, robuste contra le tradizioni medioevali. Il concetto della sovranità popolare, che era il fondamento delle nuove dottrine, si risolveva in una guerra implacabile alle istituzioni esistenti che, una volta distrutte potenzialmente

dalla ragione, dovevano esserlo poi dalla forza. E mentre questa immensa rivoluzione ideale si compieva in Francia; mentre gli operai di quella, contuttochè viziosi od almeno discutibili possano esserne considerati i modi ed i temperamenti, pure colle loro dottrine sottoponevano ogni cosa ad esame sia negli ordini naturali che nei sovrannaturali; leggi cioè, governi e religione; mentre tutti gli ordigni e tutti i capi della società erano trascinati davanti al tribunale della ragione e loro si chiedeva, lo diremo colle splendide parole di un filosofo, « per qual motivo erano conti, marchesi, re, pontefici; per qual ragione e per qual titolo il genere umano era fatto patrimonio qui dei figli dei Crociati, là dei figli dei conquistatori » e loro si chiedeva ancora « se le religioni erano vere od inventate; se i dominii legittimi od usurpati; se la nuova generazione doveva gemere perchè deboli od ingiuste erano state le anteriori generazioni (1) »; mentre sotto il martello dei filosofi si sfasciava così tutto il tarlato edifizio esistente, ed essi non che temere, sfidavano le gelosie del sacerdozio ed i sospetti del trono; mentre, insomma, il popolo, il terzo Stato, che nel sistema dominante contava nulla, sentiva pure di essere qualche cosa, solo il despotismo monarchico e la burbanza delle classi privile-

(1) Ferrari, *La Mente di Pietro Giannone*, lez. prima.

giate restavano immobili ed ancora parecchi anni appresso i primi viaggi dell'Alfieri, alla vigilia del 1789, neppure negli onori più che umani tributati al Voltaire, scorgevano l'annunzio del prossimo avvenire, udivano il romore dell'imminente bufera. Anche correndo Vittorio Alfieri vide tuttociò e all'età di ventitrè anni si trovò nel suo paese ricco... « libero quanto vi si può essere; esperto, benchè così alla peggio, delle cose e morali e politiche, per avere veduti successivamente tanti diversi paesi e tanti uomini; pensatore più assai che non lo comportasse quell'età; e presumente anche più che ignorante (1) ». Epperò

« Dell'Europa quant'è chiarito e dotto »,

come dice nella *Satira* sui viaggi, l'Alfieri si era, col visitare tanti popoli e tante contrade, fatto maggiormente persuaso, quale pensatore, che il sistema prevalente nella massima parte delle sue regioni tornava a benefizio esclusivo dei pochi e calpestava i diritti dei più, e che ad inaugurare il regno della libertà e della giustizia era necessario di mutare la faccia delle cose. A questo egli voleva pervenire colle dottrine dominanti e le sviluppò nelle sue opere. Noi non ci associamo certo alle esagerazioni del nostro autore e non siamo poi affatto teneri delle rivoluzioni innalzate alla dignità di sistema, ma crediamo però alla

(1) Alfieri, *Vita*, Epoca terza, cap. 13.

necessità e, diremmo quasi, alla fatalità di quella immensa, salutare e feconda del 1789, perocchè ad avviare la società sovra un cammino più giusto e più naturale non si potesse procedere con soli temperamenti e con sole modificazioni. Lungi è da noi il pensiero di chiudere gli occhi dinanzi all'esagerazione primitiva delle novelle dottrine (lo mostreremo fra poco), ma non si può giudicare il passato dal punto di vista del presente e sarebbe ingiustizia suprema incolpare particolarmente l'Astigiano di un difetto generale. Egli non poteva informare le sue idee ad alcun tipo esistente e non aveva alcun criterio certo e sicuro, ed esagerò perchè era uomo del suo tempo nel quale tutti esageravano e perchè caratteristica del secolo era di essere demolitore. Ma l'Alfieri (gloria e vanto supremo dell'Astigiano) come nell'ordine letterario, fu del pari creatore nell'ordine politico. Cittadino d'Italia e non del mondo e tanto cittadino che dai suoi viaggi aveva apparato ad apprezzare di più il proprio paese dopochè aveva potuto confrontarlo cogli altri (1), egli, divenuto scrittore, volle applicare particolarmente le sue dottrine alla patria

(1) Alfieri, *Vita,* Epoca terza, cap. V. E nella *Satira* sui *Viaggi* scrive:

« ... io mi spicco verso il patrio nido:
« Ch'io non l'ho a schifo, da che pur men tristo
« Al par de' Paesoni e Paesotti
« Mel fa d'esperïenza il duro acquisto ».

e trarre quindi le conseguenze dai principii universali e, dice Massimo d'Azeglio, scoperse l'Italia come il Colombo scopriva l'America. E questo è proprio strettamente vero, perocchè sebbene e nelle tendenze dei governi, e nelle aspirazioni degli individui, e nelle dottrine prevalenti spirasse un alito nuovo e fecondatore, pure da quelle dottrine, per l'indole loro umanitaria più assai che politica, il concetto dell'Italia nazione non risentiva nè vita nè impulso e mai più completamente che nella fiaccona generale succeduta alla pace d'Aquisgrana, la Penisola fu, come avente diritto a vita propria, cancellata dal sistema politico europeo. Vittorio Alfieri si accinse quindi all'opera gloriosa di resuscitare e d'illustrare nuovamente il concetto della patria italiana, quando nessuno sapeva che questa patria esistesse; quando l'Italia era veramente una *espressione geografica;* quando, direbbe Vincenzo Gioberti, questo nome non esisteva pur nel Vocabolario (1). Egli ebbe la ventura e l'ardire e la divinazione di fare fondamento della sua politica italiana il famoso principio del Segretario Fiorentino relativo all'unità delle nazioni, ed accarezzando perciò l'idea dell'unità della patria, si isolò completamente per questa parte dai suoi contemporanei; visse tutto nei

(1) GIOBERTI, *Primato Morale e Civile degli Italiani,* Volume I.

ricordi del passato e nelle speranze dell'avvenire; fu il poeta solitario di un popolo futuro. Questa idea unitaria che oggi è stata così splendidamente incarnata nel *regno d'Italia* non è certo nata da un complesso di fortunate circostanze e non è neppure figlia di quella teorica delle grandi *agglomerazioni* che, alcuni anni sono, fu sviluppata in un documento diplomatico di un governo straniero adesso caduto. La nostra politica unità è invece la caratteristica della scuola politica più veracemente nazionale e meglio rispondente alla moderna civiltà italiana. Invero ogni grande epoca della storia è fatta tale specialmente dalla manifestazione continua delle idee che la distinguono dalle altre. Epperò l'idea che nella storia d'Italia separa singolarmente i secoli del Medio Evo dall'età moderna, è che nei tempi di mezzo l'idea predominante fu la vita speciale e distinta dei Comuni congiunta con la grandezza e la supremazia del Papato tanto nell'ordine morale che nell'ordine politico, mentre le idee opposte di francare l'Italia dalla pontificale autorità e di distruggerne la dominazione terrena dalle quali scende il corollario dell'unità nazionale, sono il vero suggello della nuova civiltà italiana. Questa civiltà ebbe il primo immortale illustratore in Dante Alighieri che perfezionava il nuovo

« Idïoma gentil, sonante e puro »,

che nel Divino Poema predicava l'Italia dovere

essere riunita tutta sotto lo scettro del Sacro Romano Imperatore, come *giardin dell'imperio,* lo che non escludeva per altro nè la sua autonomia nè la sua nazionale unità. Imperocchè il sistema dell'Impero Universale come lo si concepiva allora e come è sviluppato dall'Alighieri nel libro *de Monarchia* rispettava l'autonomia dei varii popoli per quel che riguarda i costumi, le abitudini, le necessità particolari di ciascuno di essi e li sottoponeva all'imperatore per gli interessi comuni (1), ma voleva che l'Italia fosse la sede dell'Impero; perchè non era possibile che l'Imperatore risedesse altrove che in Roma, avvegnachè « le pietre che nelle sue mura stanno, siano degne di riverenza e il suolo dove ella siede sia degno oltre quello che per gli uomini è predicato e provato (2) ». Dante era poi avversario acerrimo della signoria temporale del Pontefice, imperocchè lo stringere insieme il pastorale e la spada fa deviare il mondo dal retto cammino (3), ed è contrario alla natura ed al diritto unire la Chiesa all'Impero o subordinare questo

(1) Dante, *De Monarchia,* libro I. Vedi specialmente i capitoli 7, 8, 9, 12, 16. In quest'ultimo si legge; « Habent... nationes, regna, et civitates inter se proprietates quas legibus differentibus regulari oportet. Est enim lex regula directiva vitae. Aliter quippe regulari oportet Scythas... et aliter Garamantes ».

(2) Dante, *Convito,* IV, 5.

(3) Dante, *Purgatorio,* XVI.

a quella. Le due istituzioni infatti vivono di propria virtù e di propria operazione e la Chiesa non può per suo istituto avere cose temporali, nè finalmente può essere causa di vita all'Impero che visse e fiorì di virtù e forza proprie prima che esistesse la Chiesa (1). I continuatori in tempi successivi della scuola politica Ghibellina dell'Alighieri, il quale, sebbene dicesse disdegnosamente che faceva parte per se stesso, è il rappresentante immortale di tutto un partito, abbandonarono la grandiosa utopia dell'Imperio Universale, ma da Dante e dagli altri speculatori e politici Ghibellini e da questo partito ereditarono il concetto dell'unità italiana e del ritorno del Pontefice al solo suo spirituale ufficio. Epperò Niccolò Machiavelli che primo sotto un aspetto pratico ed attuabile presentava il concetto dell'unità italiana, lo rendeva anche strettamente nazionale giacchè lo spogliava d'ogni speranza in un principe forestiero. Egli dichiarava poi che una nazione non può essere forte e felice se non

(1) DANTE, *De Monarchia*, passim: Ecco poi il sillogismo dell'Alighieri risguardante l'ultimo punto. « Illud quo non existente aut quo non virtuante aliunde habet totam suam virtutem est caussa illius virtutis; sed Ecclesia non existente aut non virtuante, Imperium habuit totam suam virtutem; ergo Ecclesia non est caussa virtutis Imperii et per consequens nec auctoritatis cum idem virtus sit et auctoritas eius » (libro III, cap. 12).

è una: accusava severamente i Pontefici d'essere costante ostacolo all'unità della patria; invocava un principe che liberasse l'Italia dai barbari (1). Nelle romorose vicende e nel vortice disastroso degli avvenimenti che menarono a stabilire sodamente in Italia la dominazione spagnuola, la scienza politica rifulse tra noi di vivissimo splendore, perocchè ed i casi del tempo vi chiama-

(1) Machiavelli, *Discorsi*, I, 12. *Storie Fiorentine*, I. *Il Principe*, 26. Lo stesso Guicciardini lasciò scritto nei suoi *Ricordi* che prima di morire desiderava, ma non isperava di vedere l'Italia liberata dai barbari e liberato il mondo dalla tirannide dei preti (*Ricordo* 336), e dice inoltre che avrebbe amato Martino Lutero quanto se medesimo, se personali considerazioni o come egli si esprime « il mio particulare » non l'avesse costretto ad adoprarsi alla grandezza dei Pontefici. Invero il Guicciardini è la splendida personificazione dell'uomo come ei lo delinea ne'suoi *Ricordi*, che alle proprie opinioni e speculazioni non sa nè vuole sacrificare il personale interesse, e parla di patria, giustizia e libertà come di idee astratte, cercando del resto di cavare ogni profitto dai tempi e dalle cose, come dimostra bellameate il Desanctis nella *Nuova Antologia* (fascicolo di ottobre 1869). E per quel che riguarda l'unità italiana non per altro il Guicciardini non s'accostava all'opinione del Machiavelli se non perchè temeva che una Repubblica fosse tutta a vantaggio di una sola città, e circa a ridurre la Penisola in un solo regno la trovava cosa stata sempre difficile sia per qualche fato proprio dell'Italia, sia per la natura e complessione dei suoi abitatori (*Considerazioni sui Discorsi del Machiavelli*).

vano le menti, ed i cervelli degli Italiani sono mirabilmente disposti alle disquisizioni politiche, ed essi poi avevano altissimo sentimento della propria coltura e della propria superiorità intellettuale sovra tutti gli stranieri che correvano l'Italia. Ma smarrivasi l'idea della liberazione e dell'unità nazionale. Epperò assolutamente cancellata dal novero delle nazioni, l'Italia lo fu pure dai libri dei letterati, e cercandola attraverso due secoli come Diogene cercava l'uomo, salve una o due eccezioni, tu incontri la sorte del Filosofo greco e ti aggiri continuamente in un deserto. A vivere in più spirabil aere egli è proprio mestieri di arrivare al tempo in cui per la pace d'Aquisgrana l'Europa posava e l'Italia era tutta Arcadia, Metastasio e Gesuiti. Avvegnachè allora e quando appunto le circostanze non che prometterlo neppure concedevano di sperarlo, da un angolo della Penisola quasi straniero, fino a quel tempo, alle lettere, sorgesse un uomo orgoglioso del nome d'Italiano mentre nessuno sapeva di esserlo. Costui, a torto od a ragione che fosse, affermò che la pianta *uomo* nasce in Italia più robusta che altrove; ripetè in mille modi il nome della patria, narrò a tutti la *buona novella,* vero Battista Civile; sorvolò a due secoli di tenebre, d'avvilimento, d'oblio, e, riassumendo l'idea del Machiavelli, pose nuovamente il problema dell'unità italiana. Quell'uomo fu Vittorio Alfieri, il

quale colla sua Musa austera, sdegnosa, incisiva produsse una vera e completa rivoluzione letteraria; richiamò l'Italia a se stessa; ne rianimò il cadavere; e, fantasma splendido e lusinghiero, ce la presentò nazione.

CAPITOLO TERZO

Ma e quest'uomo, questo scrittore che nella storia del pensiero politico e del risorgimento nazionale rappresenta una parte tanto splendida e gloriosa; questo Conte-Tribuno; questa solitaria ed altera figura della letteratura della patria, figura che noi siamo costretti ad amare ad onta delle ire magnanime sempre, ma non sempre sagge, ad onta delle esagerazioni del carattere e conseguentemente delle opere e delle dottrine, ad onta dei talvolta ingiusti disprezzi; questo fiero sacerdote di Melpomene, il quale checchè sia stato detto e scritto e da giusti critici e da ingiusti detrattori, rimane pur sempre finora, il primo poeta tragico italiano; splende pur sempre finora prepotente nell'orizzonte, come si formò? Come pervenne ad essere il creatore di un novello ramo di letteratura, lo scopritore dell'Italia, il terzo legislatore del pensiero politico nazionale? Queste domande aprirebbero il campo ad un lungo ordine di considerazioni;

ma noi rinunziamo a metterle qui preferendo di mandare il lettore alla *Vita* così universalmente nota dell'Alfieri, mentre amiamo ripetere il meno che sia possibile le cose già dette da altri e non oseremmo poi ripetere quello che l'autore volle fortunatamente narrarci di se stesso. Noi diremo soltanto che gli sforzi del genio e della tenace volontà, i quali tant'alto condussero l'Alfieri, costituiranno mai sempre uno dei fenomeni più singolari e più straordinarii di qualsiasi storia letteraria. Noi, a dir vero, non crediamo di dover seguire le considerazioni per le quali l'illustre Silvestro Centofanti dalla stessa gioventù sregolata e bizzarra dell'Alfieri trae argomento per ispiegare e preconizzare quel che egli successivamente diventava e scopre il genio tragico perfino nell'avventura amorosa che il nostro Autore racconta di avere incontrata in Inghilterra (1). Il Centofanti, infatti, subordina ingegnosamente tutte le fasi della giovinezza sbrigliata dell'Alfieri ad una diremmo, fatale necessità che condurre il doveva, in seguito, a calzare il coturno. Ma noi, non accettando questa specie di fatalismo, diremo invece più semplicemente che l'Alfieri scrisse perchè sentiva prepotentemente il bisogno di fare qualche cosa, e scrisse perchè i tempi non

(1) CENTOFANTI, *Saggio sulla Vita e sulle Opere di Vittorio Alfieri.*

gli concedevano di operare, come egli stesso ne avverte, nelle opere in Prosa e nelle Poesie Minori. Ciò posto, apparirà nondimeno sempre cosa singolarissima che un uomo giunga a ventisette anni, scarsamente provvisto delle cognizioni più comuni, circondato dagli agi e dalle ricchezze, amato dalle donne, appartenente ad una casta a cui la nobile arte di scrittore pareva pressochè disdicevole, e contuttociò si metta con una volontà indomabile agli studii più aridi ed elementari avendo il fermo proposito e la coscienza di arrivare ad un' altezza sublime. Curiosissimi ed istruttivi sono i Giornali dell'Alfieri, e si desume da essi quante agitazioni tormentassero il suo spirito irrequieto e da quanto vuoto e da quanta noia fosse circondato in mezzo alle frivole cure di giovane ed elegante Patrizio Piemontese (1). La meravigliosa, se non fatale, vittoria della volontà del nostro autore dipendette dal fatto che egli, esperto di tutta quanta la vita esteriore e materiale, si ripiegò sovra se medesimo; si trovò tuttora mancante di qualche cosa; sentì un vuoto insoffribile ed indefinito; guardò al mondo interiore ed inesplorato dello spirito; fu insoddisfatto ed annoiato dei fugaci piaceri di una vita unicamente sensuale, e colla stessa veemenza con

(1) *Vita, Giornali e Lettere* di VITTORIO ALFIERI pubblicati per cura del professore Teza.

cui a quella si era abbandonato, si propose ed ottenne di superare ogni ostacolo per abbandonarsi ai nobili piaceri dell'intelligenza, alle sublimi ed inapprezzabili soddisfazioni del genio.

Vittorio Alfieri fu scrittore essenzialmente politico, epperò appena egli ebbe intrapresa la sua letteraria carriera, si accinse necessariamente a sviluppare nelle opere a cui dava vita quelle dottrine e quei principii che gli parevano i più retti e più fecondi di utili conseguenze nell'ordine politico. Escluse quindi le *traduzioni*, le *poesie amorose* e poche altre cose, di tutti i restanti suoi lavori la *Mirra*, l'*Alceste* e l'*Abele* sono i soli puramente letterarii, e di questi tre poemi, il primo fu dovuto al nobile orgoglio che lo spinse a provarsi in un argomento dal quale avanti di lui tutti i poeti tragici avevano rifuggito; il secondo è l'ultima manifestazione del suo genio tragico inspiratagli dalla brama di gareggiare con Euripide, quando negli estremi anni della sua vita viveva intieramente nella classica antichità; il terzo infine, fu un tentativo non troppo felice, a dir vero, di un novello genere drammatico (1). Se politica adunque è l'in-

(1) Nel fascicolo della *Nuova Antologia* del febbraio 1867 il professore Teza ha pubblicato lo scheletro di una Tramelogedia dell'Alfieri sulla morte del *Conte Ugolino* ed il primo abbozzo di uno *Scotta*. Circa il *Conte Ugolino* vedi la *Vita dell'Alfieri*, Epoca quarta, cap. 20.

dole della maggior parte delle opere dell'Astigiano, conviene che noi cerchiamo d'indicarne ed apprezzarne brevemente i principii politici, imperocchè essendo egli uno scrittore che qualcosa di assai diverso e più alto di mere esercitazioni letterarie ebbe in mira, noi non potremmo conoscerlo che in parte, se a tale ricerca non volgessimo, un istante almeno, la mente. Niente però è più facile che tale ricerca, imperocchè i concetti politici dell'Alfieri si possono ridurre tutti a quest'uno: *odio ai tiranni, amore e desiderio intensissimi di libertà;* e questo concetto campeggia incessantemente nelle Tragedie anche là dove l'argomento non lo esigerebbe ed è poi sviluppato *ex professo* in varie sue opere minori. Fu già accennato superiormente che i pensieri del nostro autore erano quelli dei suoi contemporanei d'Oltralpe, che ebbero per effetto la Rivoluzione del 1789. Vero è che l'Alfieri nell'opera del *Principe* e delle *Lettere* critica aspramente quella *semi-filosofia* che più che il principe s'adopra a combattere la religione, mentre pensa che se le religioni hanno fatto del male, lo fecero « all'ombra sempre e per mezzo del principato » ed assevera poi che da quella stessa « *semi-filosofia* proviene che non si sfondano le cose e non si studia nè si conosce appieno mai l'uomo (1) ». Vero è inoltre che

(1) Alfieri, *Del Principe e Delle Lettere*, III, 5.

l'Alfieri inveì furiosamente contro la Rivoluzione francese. Ma ad onta di ciò non può distruggersi la verità di quel che noi abbiam già detto; che l'Astigiano cioè fu un uomo del suo tempo e quindi contuttochè egli criticasse quella che appellava *semi-filosofia,* contuttochè facesse bersaglio alle sue ire la Rivoluzione, uom non v'ha che leggendo il libro *del Principe e delle Lettere,* la *Tirannide,* l'*Etruria Vendicata* non trovi in queste manifestazioni dello spirito dell'Alfieri, tutto intiero lo spirito della Rivoluzione. Le idee dell'autore nostro consuonano perfettamente con quelle della rivoluzione; partecipano tutte le loro esagerazioni; sono una sfida audace ai reggitori ed ai capi della società, i nobili, il clero, il principato, nè fuvvi Giacobino che potesse non accettarle per proprie. Fermato questo, non può far meraviglia che il postulato fondamentale della politica dell'Alfieri sia il seguente; « odio implacabile ai Re che, buoni o cattivi, son tutti tiranni e costituiscono l'offesa più grave alla dignità e ai diritti degli uomini; solo buono e legittimo governo, che i popoli dovrebbero procurarsi con ogni studio, è la Repubblica (1) ». Come vedete

(1) Ecco la definizione del Principe pôrta dall'Alfieri: Principe è « colui che può ciò che vuole e vuole ciò che più gli piace; nè del suo operare rende ragione a persona, nè v'è chi del suo volere il diparta, nè chi al suo potere e volere vaglia ad opporsi » (*Del Principe e Delle Lettere,* I, 2). Nella *Tirannide* dichiara che la stessa defini-

in questo postulato, che esce spontaneo dai libri politici dell' Alfieri, si racchiude la sintesi delle idee dei più fieri rivoluzionarii di Francia, ma la sua strana esagerazione salta agli occhi di tutti, e questo poi specialmente accadrà se lo si chiami a confronto colle idee che in materia del governo degli Stati e del fondamento giuridico del governo stesso prevalgono oggi nella scienza e nella pratica di quasi tutte le contrade d' Europa. Ma siffatta esagerazione non può ingenerare maraviglia se si ponga mente alle dottrine del secolo scorso ed a quell' altro riflesso che nella perpetua lotta che è uno degli elementi preziosi e necessarii della vita dell' umanità si arriva, pur troppo, talvolta a certi stadii in cui gli estremi stanno di fronte e cozzano tra loro come gli avari ed i prodighi di Dante, e le passioni, rotto ogni freno, infuriano come i venti nelle procelle dell' Oceano senza che sia in potere di Nettuno di pronunziare il minaccioso e temuto « quos ego ». Ora con qual dritto ci maraviglieremo noi se, con tremenda punizione, i difensori e vindici del po-

zione si conviene al *tiranno* (I, 1) ed altrove rivolgendosi ai *Re* scrive:

« ... a voi soli cui non m'è concesso
« D'annoverar tra gli uomini non parlo
« Ch'appo voi miglioranza non ha ingresso.
« Per far ottimo un *re* convien disfarlo ».
(Satira prima).

polo, prima nella battaglia intellettuale, poscia in una sanguinosa applicazione, esclusero il principe dall'ordinamento sociale, se alla sua volta e per lungo succedersi di età diverse, il dispotismo dei principi e delle classi privilegiate aveva calpestati i diritti del popolo, e se anche allora che esso ne acquistava la coscienza, la nullità del *terzo Stato* oppresso dal clero, sprezzato dalla nobiltà, taglieggiato dai pubblicani, e le infami libidini del Parco dei Cervi, rappresentavano, per così dire, la misura della differenza che dal popolo separava il Re? Con qual dritto ci maraviglieremo noi se alla negazione del popolo corrispose la negazione del principe, se nei simposii del barone d'Holbach si scavava la mina sotto il vecchio edifizio sociale, se il Voltaire era l'imagine e la personificazione del secolo, se l'Alfieri celebrava l'uccisore del Duca Alessandro? Noi che fortunatamente viviamo in un ambiente diverso ed ai quali è concessa l'esplicazione e l'esercizio di tutti quei dritti che non parve possibile a quella generazione di poter ottenere se non applicando una formula dottrinale, possiamo e dobbiamo questa trovar falsa, ma abbiamo però anche il debito di confessare che essa rinviene la sua spiegazione nell'estensione e nel significato che fin allora era attribuito al potere regale. Quella formula adunque, quel postulato che Vittorio Alfieri mette innanzi come

eterno e non modificabile, e dal quale prende le mosse per lo sviluppo di tutta una dottrina, riflette invece soltanto delle condizioni particolari, è soggetto a tutte le ingiurie del tempo, si annulla e scompare davanti al mutar delle cose. D'onde si desume che per cogliere il vero, in questa come in tutte le cose umane, vuolsi sempre sceverare accuratamente l'assoluto dal contingente e, nella materia di cui si discorre, la libertà principio fondamentale, eterno, necessario alla più vera vita delle nazioni dalla forma che deve assumere, la quale può essere determinata da un numero infinito di circostanze. Noi rifiutiamo quindi il sistema di governo che si riassume nella spaventevole dichiarazione di Luigi XIV „ lo Stato sono io ", e sotto tale aspetto dell'argomento siamo perfettamente d'accordo coll'Alfieri in considerare *tiranno* ogni principe che regni in siffatto modo, sia esso Tiberio, Filippo II oppure Marc'Aurelio, Enrico IV, ove a questa denominazione non si attribuisca il significato volgare di principe feroce, ma più rettamente si qualifichi con essa, come fa il nostro autore e come facevano i Greci, colui che alla propria potestà non riconosca limiti di diritti e di leggi, ma a tutte riguardi invece superiore se stesso. Tale governo invero viola, distrugge anzi tutti i diritti che ogni popolo possiede per il solo fatto della sua esistenza e che non è in sua facoltà di abbando-

nare, come non è in facoltà di un individuo di rinunziare alla sua personale libertà. Tuttociò non ha bisogno di dimostrazione, ma è evidente pur anco che l'Alfieri colla sua formola, che deduceva da siffatto modo di considerare il potere regale, confuse l'assoluto col contingente, epperò non solo immiserì ma spostò la quistione. Imperocchè egli non tenne conto della distinzione importantissima tra la forma e la sostanza della libertà, e, per il vizio essenziale del suo canone privo di qualsiasi valore scientifico, non gli fu possibile di scorgere che, riservati quei diritti dei quali il popolo stesso non può far getto, legittimo non sarà soltanto il governo repubblicano, monarchico rappresentativo, monarchico consultivo, o fondato su quale altra vi piaccia combinazione di poteri, ma sibbene lo sarà quello che il popolo preferisca a tutti gli altri. Così la dottrina politica dell'Alfieri anzichè essere considerata come l'unico modo per esercitare il supremo diritto della libertà, va considerata come uno dei molti modi di esercitarlo, e la quistione di principio diventa una semplice quistione di opportunità, un argomento di studio all'osservatore, di meditazione all'uomo politico. Noi però, che non iscriviamo un trattato di filosofia politica, non proseguiamo più oltre le nostre disquisizioni mentre all'obbietto di questo lavoro bastava dimostrare che la dottrina poli-

tica dell'Astigiano non poggia sopra sodi fondamenti avvegnachè, invece di sceverare confonda la forma colla sostanza e invece d'elevarsi all'altezza di un principio filosofico si ristringa alla contemplazione di un puro fenomeno.

Ma se le brevissime osservazioni che precedono sono state sufficienti a farci persuasi che la realtà delle cose non corrisponde alla teorica dell'Astigiano e che questa non è, in ultimo, che un'esagerazione, dobbiamo però ripetere che questa esagerazione fondamentale come tutte le altre riflettenti tale argomento che s'incontrano nei libri dell'Alfieri, trovano scusa e spiegazione negli abusi e nella tracotanza del despotismo. Epperò chiunque lanciasi contro il nostro autore chiamandolo sovvertitore della società, sprezzatore d'ogni ordine e d'ogni legge, sfrenato demagogo, parodiando così un cattivo sonetto del Monti, dimentica la condizione elementare per la quale soltanto certi giudizii possono essere sapienti e veri; dimentica cioè di guardare ai tempi. Noi invece abbiam tenuto fissi gli occhi su quelli con tranquillità di spirito e credemmo quindi che il sentimento dell'imparzialità e non l'entusiasmo del panegirico c'imponesse d'essere moderatamente severi.

Avanti di por fine a questo Capitolo, faremo ancora obbietto di brevi considerazioni una grave accusa che si muove all'Alfieri, quella cioè che

idee false e perniciose s'ingenerassero nelle menti giovanili per via delle dottrine da lui sostenute. Quest'accusa, per altro, ha un labile fondamento, imperocchè non si può considerare l'Alfieri come un individuo isolato, e si ritorce contro la Rivoluzione la quale, e non l'Astigiano, avrebbe la risponsabilità di quelle idee false e perniciose. Ond'è che l'Alfieri e la Rivoluzione deggiono in questo caso essere accomunati, e se noi c'intratteniamo alquanto su questa parte, egli è perchè non possiamo pretermettere di apprezzare al suo giusto valore un particolare che ha acquistato una nuova importanza dopo che fu obbietto delle severe censure d'uno degli uomini cui l'Italia fu avvezza a considerare colla più grande reverenza. Uno degli uomini più benemeriti della patria infatti, un austero maestro di virtù, in un libro diventato presto e meritamente popolare, ripeteva contro l'Alfieri l'accusa d'avere inspirato ai giovani delle idee perniciose, e diceva scherzosamente che non avendo negli anni della giovinezza trovato alcun tiranno da uccidere, si sfogava in declamare le tragedie dell'Alfieri arrotando gli *erre* (1). Or non v'ha dubbio che il regicidio sia

(1) L'illustre Massimo d'Azeglio pur riconoscendo, come più indietro abbiamo accennato, nell'Alfieri il merito di avere scoperto l'Italia come Colombo scopriva l'America, ne'suoi preziosi *Ricordi* è generalmente assai severo verso l'Astigiano come è generalmente assai severo verso tutti

un'azione altamente immorale, un atto criminoso cui talune circostanze possono avere scusato talvolta, giustificato giammai, ma è anche evidente,

quelli e verso tuttociò che accenni a scostarsi, sia pur menomamente, da una linea di rigorosa prudenza e di cauta moderazione. Dell'inflessibilità dell'Azeglio si trova la spiegazione nel costante abborrimento che egli professò per tutte le sètte, per tutti i tentativi rivoluzionarii, per tutte le opinioni eccessive. Ma questo sentimento inspiratogli da un savio apprezzamento delle cose, lo condusse poi a dare talvolta dei giudizii un poco appassionati e ad esagerare alquanto i principii conservatori. Vero è bene che da un'altra parte e in misura assai più larga, avvi chi esagera una democrazia nè saggia nè prudente che per taluni diventa il disprezzo della legge ed il troneggiare dell'arbitrio. Quell'esagerazione dell'Azeglio dipendeva dal fatto che egli essendo uno degli uomini che più amorosamente e più efficacemente cooperarono al risorgimento della patria, tremava sempre della sua durata, sempre temeva che non fosse bene assodato. Nobile per altro e patriottica trepidazione! Questa lo menò quindi a non essere del tutto giusto verso chi pur giovava assai a preparare i nuovi destini dell'Italia e ad esagerare una imputazione all'Alfieri non considerando punto quanta parte delle opinioni degli scrittori vada attribuita ai loro tempi. L'Azeglio invece raccolse ed esagerò un'idea dell'Alfieri e, collocandosi nel punto di vista dell'età propria, criticò acerbamente l'autore che la metteva innanzi. Se egli al contrario si fosse trasportato ai tempi dell'autore, avrebbe meglio afferrata la realtà delle cose ed, essendo nel vero, temperato il rimprovero. Ma facile riesce di rilevar ciò a noi che non abbiam fatto per l'Italia quel che fece l'Azeglio, e non possiamo

a parer nostro, che l'accusa ricisa ed assoluta che vorrebbe che l'Astigiano abbia predicato il regicidio va temperata notevolmente. L'Alfieri non abborriva certamente dal regicidio, ma era un uomo del suo tempo nel quale fiorivano ed avevano impero dottrine non Cristiane al sicuro, le quali sebbene avessero dei lati eccessivi, viziosi ed anche intieramente falsi, valsero a produrre od almeno ad affrettare il rinnovamento della società moderna. Ma tra non abborrire una cosa e farsene apostolo corre una distanza ben grande, e l'Alfieri è tanto lungi dall'essere apostolo del regicidio che nello stesso libro della *Tirannide* dopo aver detto che il rimedio contra il tiranno sta nelle mani d'ogni cittadino, aggiunge le parole testuali, « spegnere il solo tiranno null'altro opera per lo più che accrescere la tirannide ». Egli pensa poi che il rimedio più efficace e sicuro contro la tirannide stia nel tiranno medesimo, cioè nella sua « crudeltà stessa, nelle continue ingiustizie, nelle rapine e nelle atroci disonestà ». Di fronte a queste precise affermazioni non potrà certo appellarsi sottigliezza o cavillo la distinzione che abbiamo istituita, ed aggiungeremo di più che l'Alfieri rappresentava poi

quindi, per quanto amanti della patria, aver tutte le sue preoccupazioni. E dopo tutto, anche con questa menda, i *Miei Ricordi* dovrebbero, per molti rispetti, essere un *vade mecum* per ogni Italiano.

come mezzo efficace a distruggere la tirannide che qualche eroico cittadino facesse della propria fama un sacrifizio analogo a quello che Fenimore Cooper bellamente dipinge in un famoso romanzo sulla guerra d'indipendenza degli Stati Uniti, e perciò che, diventando ministro del tiranno, lo spingesse ad ogni sorta di eccessi, affinchè il popolo, stanco finalmente di più oltre soffrirlo, ne scuotesse il giogo (1). Noi esponiamo queste idee dell' Alfieri senza apprezzarle, mentre è evidente che poggiano sovra ben fragili basi per quel che riguarda una pratica attuazione in uno stato di cose quale egli se lo figura. Ma quel che a noi importava di stabilire è che l' Astigiano non si faceva apostolo del regicidio nei suoi libri politici. Inoltre se l' Alfieri nella *Tirannide* e nell' *Etruria Vendicata* mostrava di non abborrire quel mezzo estremo, nel suo teatro Tragico (per il quale soltanto è veramente popolare ed immortale) in una sola tragedia di soggetto moderno, la *Congiura dei Pazzi*, faceva uccidere il tiranno in nome della libertà. A questa unicamente devesi quindi riferire l'accusa di cui si discorre, mentre non gli si può far colpa se nelle altre Tragedie politiche di *Bruto* e *Timoleone* prendeva partito per questi eroi appartenenti a popoli, presso i quali il regicidio era una virtù. Coll' uc-

(1) Alfieri, *La Tirannide*, II, 7.

cisione del tiranno la patria non diventa il paese della *cuccagna*, scrive piacevolmente l'Azeglio; ma noi diremo che l'Alfieri anzichè innalzare il regicidio al grado di teorica, lo presentava appena quale il risultato infecondo della disperazione. Ond'è che il critico che abbia a guida del proprio giudicio la calma giustizia, piuttostochè passioni anche generose, dovrà, a parer nostro, conchiudere su questo punto delicatissimo che non un biasimo rigoroso ma soltanto un temperato rimprovero può farsi all'Astigiano.

CAPITOLO IV.

Col medesimo sentimento d'imparzialità, epperciò stesso con maggiore severità, noi discorreremo in questo capitolo del giudizio che l'Alfieri espresse circa la rivoluzione del 1789, giacchè non possiamo pretermettere questo episodio se, breve sì, ma completa vogliam presentare la fisionomia politica del nostro Autore.

Fin dal principio di questo lavoro abbiamo accennato all'errore commesso dall' Alfieri in giudicare la Rivoluzione e adesso come più indietro noi ci serviamo deliberatamente della parola *errore,* poichè siamo profondamente convinti che non si possa imputare all'autor nostro, negli ultimi anni suoi, un abbandono riprovevole dei principii che con valorosa costanza aveva proseguiti e difesi per tutto il resto della vita. La sola smania d'interpretare sinistramente le cose potrebbe condurre a giudicare l'Alfieri quale un volgare difensore dell'antico ordine di cose dopo che si era reso immortale col combatterlo e per-

seguitarlo. Unicamente il desiderio d'abbassare una sublime e venerata figura potrebbe far considerare l'autore delle tragedie, del *Principe e delle Lettere*, della *Tirannide*, dell'*Etruria Vendicata*, del *Panegirico*, della *Virtù Sconosciuta*, delle *Satire* (1), il celebratore dell'emancipazione d'America, di Washington, Franklin e Lafayette, il poeta di *Timoleone* e dei *Bruti*, come un basso disertore delle idee a cui data aveva una sanzione tanto chiara ed autorevole. La virulenza con cui l'Alfieri anatematizzò la rivoluzione, virulenza certamente riprovevole, giacchè per essa rovesciava sopra un gran popolo un cumulo d'ingiurie bene spesso ingiuste e triviali e si cangiava da sublime Tragedo in volgare libellista, quella virulenza, diciamo, non da altro fu prodotta che dal desiderio di respingere ogni morale solidarietà colle intemperanze e con i frenetici eccessi della Rivoluzione. Desiderio certamente nobile e giusto, avvegnachè gli abusi e le esagerazioni sebbene non scemino il valore dei principii, nell'ordine delle cose contingenti arrechino sempre danno alle più nobili cause e la libertà poi, sebbene sia per propria virtù coperta contra ogni ingiuria ed ogni sospetto, soffra sempre detrimento e iattura da chi, profanandone il nome, se ne faccia un'arma

(1) Intendasi di una parte, giacchè l'Alfieri ne scrisse alcune negli estremi anni della sua vita.

per colpe e per misfatti. Ond'è che se l'Alfieri, satisfacendo al suo desiderio, si fosse collocato in quest'ordine d'idee, sarebbe rimasto impenetrabile ad ogni censura e ad ogni sospetto e, al pari del suo contemporaneo, il virtuoso Parini, avrebbe potuto condannare severamente qualsiasi eccesso senza scoprire il fianco alla critica arcigna, sospettosa, interessata, spigolistra, desiderosa di cogliere in fallo chi per il luogo che occupa è maggiormente esposto agli sguardi altrui. Ma pur troppo Vittorio Alfieri, non che mantenere siffatta temperanza, si fece l'avvocato fanatico di un despota e, lasciandosi traviare da un ardore immoderato, elesse bersaglio alle sue ire non gli abusi semplicemente, ma la rivoluzione medesima. Davanti a questo errore di un grande intelletto noi restiamo mesti e confusi; non lo dissimuliamo però, giacchè l'autorità non deve far velo al retto giudizio e poi gli errori dei grandi intelletti valgono, se non altro, a rammentar sempre, con utile di tutti, l'*homo sum* del Comico Latino. — Ma egli importa notare e dimostrare che l'Alfieri, sebbene fornisse appiglio di crederlo ai contemporanei ed anche ai posteri, non volle mai fare una abdicazione di principii. Invero egli dopo avere composta l'opera della *Tirannide*, nella quale i suoi principii politici sono esposti in modo dottrinale, non mutava affatto pensiero, giacchè scriveva successivamente il li-

bro *del Principe e delle Lettere* cui terminava nel 1786, nel qual anno poneva pur fine al poemetto dell' *Etruria Vendicata.* In quello stesso 1786 e nel successivo 1787 componeva le due Tragedie dei Bruti, di cui dedicava la prima a Washington e nel 1789 cantava in un'Ode magnifica la presa della Bastiglia. In essa imprecava alla Reggia

« Di tradimenti e di viltade nido »

d'onde

« Sotto ammanto di pace esce l'atroce
« Seme di guerra. . . . . »

ed inneggiava alla presa di quell' « albergo di pianto » che

« Gemma è primiera del regal diadema (1) ».

Questo prima ed agli albori della Rivoluzione. Successivamente l'Alfieri intraprese quella crociata che tutti sanno; colle parole e colli scritti la vituperò sempre; ma non è a dirsi per questo che s' egli si schierasse tra gli avversarii della rivoluzione e che rinnegasse le sue libere dottrine. Infatti nell'anno 1802 (notisi bene), a proposito della *Tirannide*, *del Principe e delle Lettere* e

(1) Alfieri, *Parigi Sbastigliato.*

dell'*Etruria Vendicata* stampate a Parigi senza il suo consentimento, mentre erano rinvenute tra le sue carte ivi abbandonate quando nel 1792 ne fuggiva, dirigeva un' addolorata lettera all'amico Abate di Caluso, in cui lo scongiurava di dirgli il suo parere su quelle opere e condannava, è vero, se stesso d'averle scritte perchè non c'era bisogno di quei libri, ma tuttavia il ragionamento gliene pareva « incatenato e dedotto » e (aggiungeva) « quanto più v'ho pensato dopo, tanto più sempre mi è sembrato vivace e fondato, e, interrogato su tali punti, tornerei sempre a dire lo stesso, ovvero tacerei (1) ». Nulladimeno tuttociò non giustifica in alcuna guisa e neppure scusa l'Autor nostro, il quale meglio e prudentemente si sarebbe governato se sceverato avesse gli uomini dalle idee e se avesse, pure stigmatizzando le esagerazioni ed i misfatti, riconosciuta sempre la verità eterna dei principii della Rivoluzione. Imperciocchè questa non voleva essere confusa con Robespierre, con Marat, con Saint-Just, con Couthon, con Hébert, e ciò l'Alfieri avrebbe potuto scorgere agevolmente se il suo animo caldo ed appassionato non gli avesse fatto scambiare l'effetto dell'opera lenta ma continua dei secoli, colla tirannia micidiale ma momen-

(1) ALFIERI, *Lettera del gennaio 1802 a Tommaso di Caluso.*

tanea di pochi fanatici. In verità la Rivoluzione segnava il risveglio della coscienza del popolo, il cominciamento di un'êra novella, e per ciò stesso non era l'opera di nessun partito e non poteva essere fermata nel suo corso nè dalla guerra civile nè dalle armi dell'Europa. Laonde Girondini, Giacobini, Cordiglieri, Monarchici-costituzionali; Lafayette, Mirabeau, Barnave, Vergniaud, Sieyès, Danton, Robespierre, non sono che fasi, che episodii splendidi o tenebrosi di quella Epopea vertiginosa. Essa col suo fatale svolgimento, e lasciando dietro a sè un cumulo di rovine e di teste, tracciava una linea di confine o meglio scavava un profondo abisso tra due epoche; l'una di queste era il passato di cui, fosse pur con una costituzione, Luigi XVI doveva essere il necessario rappresentante; l'altra l'avvenire di cui, fosse pur suo malgrado, Napoleone, ufficiale d'artiglieria, generale, console, imperatore, conquistatore, despota, rovesciatore di troni antichi, fabbricatore di monarchie novelle, fu la più grande significazione. Quel che noi scriviamo non discende già dall'amore dell'antitesi, ma è invece chiara ed immortale verità che l'Alfieri avrebbe veduta se l'imaginazione non gli avesse fatto confondere gli uomini colle idee e tolto così di scansare anche la taccia di sola incoerenza. Allora egli avrebbe potuto bensì compiangere il destino di Luigi Capeto, ma

non si sarebbe unito all'autore della *Basvilliana* in farsene l'avvocato; nell'apparire dei colori Austriaci in Toscana non avrebbe scorta la liberazione; nell'infuriare della reazione Aretina non avrebbe trovato argomento di gioia; nella difesa, certamente valorosa, di Mantova, non avrebbe rinvenuto motivo di dire che

« Ancor la speme dell'Italia è viva »

quasichè al trionfo dell'Austria fossero state associate le speranze Italiane. Quando l'Alfieri inveiva acerbamente contro la rivoluzione dimenticava che se i rivoluzionarii avevano fatto cadere il capo di Luigi XVI, egli aveva scritto l'*Etruria*, e che il linguaggio dei Giacobini nei *clubs* e nella Convenzione non differiva dalle dottrine da lui sviluppate e sostenute nella *Tirannide*. Ma l'errore vero dell'Astigiano consistette principalmente in una illusione, imperocchè quando egli stendeva quelle pagine veementi che tenevano per lui il luogo delle forti opere, lusingavasi forse che la distruzione di un passato assai volte secolare e la formazione di un ordine novello fondato su principii non solo diversi ma opposti, potessero avvenire senza necessità dolorose e crisi terribili. Ma la realtà delle cose fu troppo differente da quella imaginazione, epperò quando

l'Alfieri vide che una Rivoluzione che proscriveva principato, nobiltà, ogni ingiusta distinzione sociale, faceva insomma cadere tutto il mondo antico e per un momento ergeva la fronte superba contra lo stesso Iddio, nel suo corso tempestoso si macchiava di sangue, questo gli fece velo agli occhi, non volle scorgere alcuna analogia tra i principii da lui sostenuti e difesi e la rivoluzione, e contro di essa protestò in modo più caloroso che saggio. Ma l'Alfieri aveva dichiarato di non annoverare i Re tra gli uomini; aveva affermato che la nobiltà e la religione sono sostegni e puntelli al despotismo, aveva vagheggiata la fine di questo « immane mostro » secondochè lo appellava inneggiando la guerra Americana, quindi ei fu tratto a vituperare la rivoluzione solo dalla circostanza che nel formulare le sue dottrine non tenne conto sufficiente della natura umana, dell' esacerbamento delle passioni, del cozzo dei partiti, della lotta degli interessi, del fanatismo delle moltitudini, delle ambizioni individuali, della resistenza accanita dell'antico ordine di cose a cui veniva fatta la guerra, di tutto insomma quel complesso di cose e di fenomeni che costituiscono l'accompagnamento di un grande rivolgimento sociale. Sì: la Rivoluzione di Francia ha colpe gravissime; si abbandonò ad eccessi tremendi e tali da

spaventare, se non altro, chi legge, direbbe il Segretario Fiorentino; ma ci fu in essa la presenza del Nume come nei furori delle antiche Sibille e quel Nume fu il rinnovamento di tutta la Società. Epperò l'Alfieri, anzichè penetrare fino al midollo, si fermava alla scorza che invero era tale da disgustare l'osservatore che non sapesse vincere la naturale ripugnanza e guardare più addentro; le sue impressioni gli parvero essere la realtà delle cose; quelle espresse con tutto il calore dell'animo e cadde in un gravissimo errore di giudizio. — Dicemmo al cominciare del presente Capitolo che severe sarebbero state le nostre osservazioni ed infatti ci accorgiamo di esserci condotti con molta severità. Senonchè lo stesso imparziale sentimento che ci serve di guida c'impone adesso di deporre la toga del procuratore regio e di assumere l'ufficio del giurato per cercare, quali giudici del fatto, se si possa concedere al nostro Autore almeno il beneficio delle circostanze attenuanti. E se avvi chi possa aspettarsele a giusto titolo, diciam subito che quegli è Vittorio Alfieri. Invero le condizioni generali dei tempi e quelle particolari della patria sua non permettevano all'Astigiano di farsi un concetto pratico ed esatto della libertà, cavandolo da un tipo esistente e proponendolo con o senza modificazioni. La libertà, la Repubblica, che cosa erano

per l'Alfieri? Udite come egli stesso ce lo spiega in un Sonetto;

« È Repubblica il suolo ove Divine
« Leggi son base a umane leggi e scudo;
« Ove null'uom impunemente crudo
« All'uom può farsi e ognuno ha il suo confine:
« Ove non è chi mi sgomenti o inchine;
« Ove io 'l cuore e la mente appien dischiudo;
« Ove io di ricco non son fatto ignudo;
« Ove a ciascuno il ben di tutti è fine.
« È Repubblica il suolo ove illibati
« Costumi han forza e il giusto sol primeggia,
« Nè i tristi van del pianto altrui beati » (1).

Voi ben vedete che nè da questi sentimenti nè da queste idee si potrebbero desumere le norme per il governo dello Stato. Per l'Alfieri adunque, come per il Rousseau e per non pochi degli attori della Rivoluzione, la libertà era un'idea astratta, un'aspirazione indefinita, una cosa prettamente ideale; una condizione felice ma vaga di cose in cui l'uomo avrebbe potuto estrinsecare tutte le sue facoltà, usare di tutte le sue forze, esplicare tutte le proprie attitudini, non essere costretto nell'esercizio dei suoi diritti che da quei limiti che da se stesso si fosse imposti. L'idea di Gian-Giacomo, il *Contratto Sociale,* era l'unico fon-

(1) ALFIERI, *Satire e Poesie Minori.* — Ed. Diamante, Pag. 509.

damento delle dottrine politiche ed il Rousseau infatti, più che ogni altro scrittore, fu l'idolo degli uomini della Rivoluzione.

L'Alfieri adunque, non aveva alcun concetto preciso e determinato della libertà e, siccome in quella situazione di spirito, procedeva riportandola tutta al passato, così rimase sedotto dall'aureola luminosa di gloria che circondava i popoli famosi dell'antichità e non rinvenne altro tipo che Roma e le repubbliche Greche a cui informare le speranze dell'avvenire. Nella *Tirannide* all'obbiezione formidabile che prevede gli possa essere diretta di avere unicamente distrutto e nulla edificato, l'Alfieri rispondeva esimendosi con varie ragioni dallo scrivere un Trattato della Repubblica e non ultima è la seguente; « Se io minutamente ho dimostrato come sia costituita la Tirannide, indirettamente avrò dimostrato forse come potrebbe essere costituita una Repubblica » (1). Ma questo è un concetto esclusivamente negativo, il quale poi ci permette di concludere, senza irriverenza, che il Tragico immortale sarebbe stato assai imbarazzato ove effettivamente avesse dovuto scrivere un Trattato della Repubblica. E questo nostro dubbio non può che essere avvalorato, per poco che la mente si fermi sopra un concetto positivo dell'Astigiano.

(1) ALFIERI. La *Tirannide*, II, 8.

Invero, allorchè l'Alfieri respingendo la Rivoluzione, volle atteggiarsi ad uomo di Stato anzichè a filosofo speculatore ed escogitare un intiero sistema di reggimento politico nelle sue infelici commedie nulla trovò di meglio da contrapporre alle scene del 1793 che la trita mistione dei tre ordini, concepita in antico, riassunta dai politici Cinquecentisti e che certamente non risponde che poco alla realtà delle cose (1). Io so bene che in quella mistione parve a taluno di vedere adombrata la moderna Monarchia rappresentativa, ma questo felice sistema nei suoi principali lineamenti e nelle sue varie applicazioni, differisce troppo dai concetti di quelli scrittori, perchè essi potessero trovarvi oggi l'espressione delle loro idee primitive. Ed anche Francesco Guicciardini, che

(1) Non mancò anche fra gli antichi chi mettesse in dubbio la possibilità di ottenere un governo così perfettamente contemperato. Infatti mentre Polibio nel *libro Sesto* delle Storie scrive che questa forma l'ebbero i Romani, Tacito, uno degli autori più favoriti dell'Alfieri, dice; « Cunctas nationes et urbes, populus aut primores aut singuli regunt. Delecta ex his et consociata reipublicae forma laudari facilius quam evenire; vel si evenit, haud diuturna esse potest. » *(Annali,* IV 33). Gli ordinamenti della Repubblica Romana furono oggetto di studio ai moderni e a noi piace ricordare che se ammiravali il Macchiavello e lodavali il Montesquieu, biasimavali Donato Giannotti perchè vi trovava fatta poca parte all'elemento popolare, e Paolo Paruta perchè non vi prevaleva l'aristocratico.

pure mostra d'avvicinarvisi più degli altri nelle opere recentemente pubblicate, giacchè con maggiori particolarità delineava le sue idee in un Capitolo famoso, ne resta assai lontano, avvegnachè vi si trovi una differenza essenziale tra la Monarchia ch'egli espressamente vuole elettiva e l'ereditaria dei moderni sistemi parlamentari (1). Ad attenuare ancora l'errore dell'Alfieri è da osservarsi che quando maggiormente infuriava il mare della Francese Rivoluzione e si attirava le sue ire veementi, egli era tutto immerso nello studio delle cose antiche, e, deposto il suo glorioso coturno, attendeva a cangiarsi di Poeta in erudito. È questa una circostanza importante e della quale bisogna tener nota, imperocchè Vittorio Alfieri, una volta che s'era dato ad una cosa, per il suo carattere fortemente impetuoso ed appassionato, tutta in quella assorbiva la mente, per essa ne scacciava ogni altra e il resto dell'universo non esisteva per lui. A dimostrare quanto negli ultimi anni dell' Alfieri ogni suo pensiero fosse concentrato negli studii, oltrechè la sua *Vita*, valgono ampiamente le sue *Lettere* e noi non possiamo pretermettere di stralciare il seguente sin-

(1) Guicciardini, *Considerazioni sui discorsi del Macchiavelli.* Ragiona sul capitolo secondo del libro primo dei *Discorsi* del Segretario Fiorentino. Ivi si legge che il Re deve essere « per elezione, non per successione; quando sia così meglio è sia perpetuo che temporale ».

golare periodo da una che egli dirigeva all'amico suo Mario Bianchi da Siena: « Pensi che un solo Sonetto buono fa più onore e dura più che tutte le case e famiglie, le quali tutte, incalzate dalla rapida voracità del tempo, si perdono nel nulla come le nazioni e gli imperii » (1). Se l'Alfieri, adunque, tutto postergava allora ad un buon sonetto, il critico imparziale in questa singolare preoccupazione di spirito deve trovare un motivo di più per pronunziare una sentenza meno severa, attalchè non potendo accusare l'Astigiano di una mutazione di principii, ne desumerà che le sue parole ed i suoi insegnamenti conservano tutta l'autorità di una convinzione profonda. E ciò tanto più che, come osservammo, l'orrore indicibile dell'Alfieri per la rivoluzione ingeneravasi in lui, solo per il desiderio generoso che la libertà abbia a conservarsi netta da ogni macchia, immune da ogni delitto. Egli bramava che solo il despotismo commettesse dei misfatti e concludeva anzi l'opera della *Tirannide* formulando il voto tremendo che questa si spingesse all'estremo delle colpe, nella speranza che i popoli, stanchi di troppo soffrire, fossero stretti a rompere le catene. Ma amava poi di figurarsi che il popolo non potesse mai dalla sua furia spa-

(1) *Lettere inedite* di VITTORIO ALFIERI — Ed. Lemonnier, pag. 243.

ventevole essere trascinato a commettere delitti pari a quelli della tirannide, epperò la fase cupa e sanguinosa del Terrore gli colpì dolorosamente l' imaginazione. Desiderio di tutti deve essere che le Rivoluzioni fatte per la libertà si mantengano pure ed incontaminate, mentre la libertà, al par di una fanciulla, trae dalla purezza le più care attrattive. Ma l' abuso dei principii non conferisce mai il diritto di condannare i principii medesimi, epperò i furori di Marat, la scapigliatura della Théroigne, la crudeltà implacabile di Robespierre sono fenomeni morbosi che feriscono dolorosamente la fantasia, ma non dovrebbero scuotere le convinzioni. Ond' è che ai posteri solo essendo concesso di proferire sicuro ed esatto giudizio degli uomini e dei fatti della storia, così essi han confermato che i principii del 1789 sono veri e giusti anche dopo le giornate del 1793. E sono anche i principii dell' Alfieri sebbene egli affannosamente lo negasse per i motivi che abbiamo accennato, e dopo tutto anche per un difetto inerente all' umana natura, piuttostochè suo particolare. Infatti confondere l' eccesso di un principio col principio stesso, dice un solenne Scrittore che colla lunga ed agitata carriera confermava la verità della sentenza, « è comune sovente tanto a chi nega quanto a chi afferma. Gli uni sospettano di essere tratti da una prima conseguenza fin dove non vogliono... Gli altri

noiati forse di dover conquistare lentamente e con infinite contese tutte le linee di un sistema vero nella sostanza, trasvolano a chiedere, senz'altro, l'ammessione dell'ultimo corollario » (1).

Ma noi pieghiamo le vele e raccogliamo le sarte, per non distenderci più oltre sopra un argomento che offre sì largo campo ad un ordine di considerazioni che abbiamo appena delibate, ma che sarebbe, se vi ci trattenessimo ancora, solo fino ad un certo punto connesso al nostro obbietto. Termineremo adunque questo Capitolo con un'ultima osservazione. Ed è che i popoli, al par degli individui, pagano tal fiata la pena delle proprie colpe, epperò la Francia in ottant'anni non potè trovare un assetto stabile e definitivo all'ombra della libertà. In preda anzi a convulsioni continue soffriva testè le più orrende sciagure, restava sanguinosa e mutilata; ed è tuttavia incerta de' suoi prossimi destini. Così il paese d'onde partiva il soffio animatore di un'epoca novella non ne gode peranco il frutto più desiderato —.

(1) Mazzini, *Scritti editi ed inediti.* Milano, G. Daelli. vol. II, pag. 207-208.

CAPITOLO V.

Il cammino percorso fin qui avendoci permesso di considerare con certa ampiezza, sebbene con sufficiente brevità, un aspetto (e non il meno importante) dell'influenza esercitata dall'Alfieri nella storia del pensiero e delle lettere Italiane, ci mette in misura di dedicarci adesso a studiare il nostro Autore sotto l'altro aspetto; quello cioè particolarmente letterario. E questo faremo con maggiore larghezza, sebbene il nostro compito sia ristretto alle sole Tragedie e sebbene non possiamo assumere di mescolare giammai alle osservazioni letterarie, osservazioni di natura diversa. Imperciocchè nell'Alfieri (già noi lo dicemmo) lo scopo civile e lo scopo artistico sono tra loro troppo strettamente congiunti, perchè credere si possa di poterli scindere in guisa che, ragionando del secondo, abbia mai ad accadere d'invadere il campo del primo. Ma possiamo, per altro assumere l'impegno, perchè ci dà dritto a sperarlo quel che abbiamo discorso fin qui,

che l'obbietto letterario di questa seconda e più lunga parte del nostro lavoro non sarà mai nè soverchiato nè perso di mira da troppe altre considerazioni connettentesi specialmente con quelle finora sviluppate.

La storia Letteraria della prima metà del Secolo passato è (cosa nota *lippis et tonsoribus*) occupata ed assorbita intieramente dal belare dei pastori dell'Arcadia. Il pensiero apparente che inspirava l'istituzione di quella celeberrima Accademia fu quello di correggere e di raddrizzare il gusto traviato dalle intemperanze che guastarono la letteratura del Seicento. Scopo, ben lo si vede, che, se sincero, sarebbe stato nobile ed elevato; ma per disavventura impicciolito e guasto dall' estensione meschina e dal ristretto significato che, probabilmente per le bieche mire di un tenebroso sodalizio, gli vennero attribuiti e per i quali il ravviamento e la correzione si fecero consistere unicamente nella forma, senza por mente alcuna al pensiero. Quello scrittore insigne e forte patriota che è Luigi Settembrini ha trovata la mano della Compagnia di Gesù nell'Arcadia, e noi non esitiamo un istante ad accogliere questo concetto, il quale spiega mirabilmente come, per via dell'Arcadia, si mirasse soltanto a sostituire ai delirii ed ai parossismi del decimosettimo secolo, una letteratura frivola e bamboleggiante. Epperò l'Arcadia, coll' im-

mensa autorità che in breve acquistossi, ottenne, è vero, di dare il bando alle ampolle ed alle frenesie seicentistiche, ma null'altro surrogovvi che una eleganza di frasi monotona e compassata, che un profluvio di sentimenti freddi, artificiali, leziosi e null' altro conseguì che di volgere le menti a vane quisquilie amorose e ad accademici battibecchi. Le larghe ali d'Arcadia si stesero quindi su tuttaquanta la letteratura e l' assenza completa di un concetto fecondo e creatore che l'animasse, produsse la micidiale conseguenza di distoglierla da qualsiasi meta nazionale e sublime. E ciò quando? Appunto quando l' Europa tutta era in fiamme prima per lo sfasciarsi della monarchia Spagnuola, poscià per la guerra della successione Austriaca, quando cioè si compivano vicende e si agitavano destini, dai quali uscir doveva per l' Italia un assetto novello. Ma Alfesibeo Cario (Gianmario Crescimbeni) custode dell'Arcadia, assorto come era nel conferire il battesimo ai sudditi d'Apollo, non poteva curarsi di quelle miserie della vita reale, ed i pastori che si raccoglievano nei boschetti Parrasii, intenti a modular fievoli note coi loro flauti e colle loro zampogne, non guardavano ai due immortali guerrieri, Vittorio Amedeo Secondo ed Eugenio di Savoia, che come a nomi illustri da inscrivere nell' albo degli Accademici. Quelli strani custodi e riformatori delle lettere (inconsci stromenti di un

potere tenebroso) non curavansi, adunque, nè dell'Italia, nè della Spagna, nè dell'Europa, ma assisi

« Sulla molle dei prati erba fiorita »

scacciavano i profani dal sacro ostello delle Muse; si trasportavano fuori dei tempi e dei bisogni presenti; vagheggiavano l'età favolosa in cui il biondo Apollo veniva egli stesso in terra a guardare il gregge d'Admeto ed a beare le orecchie dei mortali colle armonie della sua cetra; fantasticavano il secolo d'oro che

« Fe' savorose, con fame, le ghiande
« E nettare, con sete, ogni ruscello ».

Ma non pensavano quei dittatori del gusto, quei sognatori dell'Olimpo, del Pindo e dell'Elicona, che a cogliere durevoli allori in Parnaso richiedevasi ben altro che i loro concenti, e che i Greci, figli prediletti alle Muse, lo furono anche a Marte e dettero al mondo lo spettacolo dei fatti stupendi delle Termopili, di Maratona, di Salamina. Il fanatismo con cui i pastori dell'Arcadia proseguivano la missione assunta e quello con cui da principi, da potenti, da capitani, da scrittori, se ne cercavano i diplomi e la protezione ha certo oggi qualcosa di risibile. Ma osservando quell'episodio della nostra storia letteraria con occhio di critico che nelle manifestazioni dell'arte esige una feconda associazione tra

la forma e la sostanza, devesi dire che mai fu visto un divorzio più strano ed inescusabile tra cose che pur dovrebbero sempre andare strettamente connesse tra loro, quali sono la veste ed il pensiero; la letteratura e la patria. Comunque sia, l'Arcadia tiranneggiava in modo assoluto e colla coscienza di custodire un tesoro inestimabile e guarentire interessi sublimi, attalchè allorquando Gian Vincenzo Gravina, (che fu uno dei fondatori dell'Accademia e ne dettava con latina eleganza le leggi) se ne tirava addosso i fulmini, non esitava, con giusto sentimento del vero, ad appellarla « una mascherata poetica » ma credeva anche necessario di giustificare la propria condotta con una folla d'argomenti giuridici (1). Questo Gravina aveva poi un'alta idea dell'ufficio delle lettere, perocchè le considerava coll'occhio del filosofo e quindi con larghezza di vedute. Invero egli, confortato da saldi principii, gravi ed elevati giudizii proferiva nei suoi Trattati della *Tragedia* e della *Ragione Poetica,* nei quali con profondo acume ed ordine eccellente svolgeva ed applicava alle tre Letterature, Greca, Latina, Italiana, quei principii fondamentali ai quali aveva accennato in un lavoro giovanile. Imperciocchè prima ancora di essere

(1) Gravina, *Lettera a Scipione Maffei sulla Divisione d'Arcadia.*

diventato un solenne scrittore di diritto ed un critico altamente giudizioso e sottile, egli con una ampiezza di vedute che preludeva alla critica moderna, aveva già proclamato che i critici « per quanto scuotano e dilatino i loro aforismi, non potranno comprender mai tutti i varii generi dei componimenti, che il vario e continuo moto dell'umano ingegno può produrre di nuovo. Onde non so perchè non si debba torre questo indiscreto freno alla grandezza della nostra imaginazione ed aprirle strade da vagare per entro quei grandissimi spazii nei quali è atta a penetrare » (1). Che altro di più avrebbe potuto dire un romantico nella prima metà del secolo nostro, e quale concetto più largo e più ardito potrebbe oggi affacciare la critica, e a quale maggiore libertà pretendere l'arte? —

Ma nè la critica del Gravina, nè la Musa molle e sfibrata del Metastasio, nè le collere furiose di Aristarco Scannabue potevano, in verità, condurre al vero risorgimento delle lettere Italiane. Perocchè a questa meta generosa arrivare si poteva soltanto proponendosene anche un'altra pure nobile ed alta, qual era la riforma dei costumi ed il rinascimento nazionale. Il risorgimento delle lettere fu, adunque, veramente e robustamente

(1) GRAVINA, *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi.*

ottenuto per opera del Parini e dell'Alfieri, giacchè l'onesto Poeta Lombardo nell'ordine morale, ed il fiero Tragico Astigiano nell'ordine politico esercitarono quell'azione feconda, senza la quale vano era attendere una letteratura virilmente nazionale. Senonchè in questo luogo vuolsi pur tener nota di un altro scrittore, il quale sebbene non fosse inspirato dalle idee e dai civici sentimenti di quei due illustri, pure colle sue dottrine in fatto di lingua, colla vastità del sapere, colla operosità letteraria, e sopratutto colla traduzione di Ossian fu, dice Paolo Emiliani-Giudici « sterminatore degli Arcadi ». Invero Melchiorre Cesarotti ponendo in non cale l'immenso romore che avrebbe destato e le infinite accuse di cui sarebbe stato bersaglio, si fece, come direbbe il Parini

« Lacerator di ben costrutte orecchie »

colla rude armonia del Bardo Caledonio, tutta nebbie, tutta deserti, tutta tempeste, ed alle deliziose cime della Tessaglia sostituì le orride Nordiche montagne. Nè è a dirsi che il Cesarotti colla traduzione di Ossian non facesse opera degna e meritevole di plauso, avvegnachè quella nuvolosa poesia, sebbene troppo disforme dal gusto Italico, sfavilli di grandi bellezze, ed uno essendo il Bello sia perciò stesso universale. Oltre a ciò, ed è questo il merito maggiore e la più utile conse-

guenza dell'ardito tentativo del Cesarotti, la traduzione dell'Ossian, sendo comparsa in mezzo allo sfinimento ed al fanciulleggiare dell'Arcadia, mise sossopra tutto il mondo letterario e fece cominciare all' arte Italiana un nuovo periodo, giacchè essa, dice un dotto e brillante Scrittore, con Ossian « ormai esce di pupilla e, libera dalla balìa dei pedanti, si sbizzarisce in andare vedendo come è fatto il mondo dove sono tante nazioni » (1). E questo è un risultato fecondo il quale assicura al traduttore un posto memorabile nella storia letteraria Italiana. Ma il Cesarotti trascinato dal suo entusiasmo che più che ardito lo rendeva temerario, andò più oltre e tentò gettar di seggio Omero per collocarvi Ossian. Senonchè Omero non che essere un colosso dal piede di creta è una delle più sublimi fantasie dell' universo. Contro gli sforzi inani del critico Padovano ei sen rimase quindi immobile come una quercia secolare al molle soffio dell'aura primaverile, mentre la bella traduzione di Ossian o Macpherson che sia, tuttochè lodata e studiata da Vittorio Alfieri, tuttochè lettura prediletta di Napoleone, cadde presto di moda e venne inappellabilmente sentenziata uno splendido ma vano tentativo di acclimare una specie di poesia troppo discorde dal genio Italiano.

(1) SETTEMBRINI, *Lezioni di Lett. Italiana*, XC.

Ma Giuseppe Parini, con giudizio più retto e gusto fine e delicato, potè esercitare una più efficace e meglio produttrice influenza sulla letteratura e ciò anche e massimamente perchè lo spirito dei tempi, e le condizioni del paese e quelle personali di lui, lo condussero ad assumere per un Poema un argomento di cui non si poteva trovare il più opportuno ad esercitare il vero e proprio ufficio delle Muse, che è di farsi ministre dell' utile comune. Per questo e per il modo felicissimo con cui eseguiva il suo concetto, per la nobiltà del carattere e per la purità delle intenzioni il nome del Parini deve essere associato a quello dell'Alfieri, mentre è specialmente per virtù dell'opera di amendue loro che il secolo decimottavo fu un secolo di risorgimento per la letteratura nazionale intesa nel suo vero ed ampio significato. Prendendo le mosse da concetti diversi, l'Alfieri ed il Parini, animati l'uno e l'altro dallo spirito del secolo, arrivarono ad uno stesso scopo, quegli col mirare ad un fine specialmente politico, la libertà e la nazionalità dell' Italia, questi ad un fine specialmente morale, la correzione dei costumi. Imperocchè riformare il corrotto costume non è cosa diversa dal volere la grandezza e la libertà della patria, epperò sebbene l'Alfieri dicesse saviamente che la virtù è molte volte figlia e non madre di libertà, è altrettanto vero che là dove virtù si trova e

fiorisce, è la sede più propria della libertà. È così vero che un comune obbietto proponevansi l'Astigiano ed il Lombardo, che l'Alfieri si faceva egli pure autore di satire alla maniera di Giovenale, mentre unir voleva al vanto di Poeta politico quello di correttore dei costumi. Le satire dell'Astigiano in verità, e per gli argomenti di pubblica utilità e per il modo con cui sono concepite ed eseguite, sono opera notevolissima, ma danno luogo tuttavia ad osservare, a parer nostro, che la collera, che al par che in quelle di Giovenale, uno degli autori favoriti dell'Alfieri, predomina nelle sue, è un vizio essenziale nella Satira, perchè offre tosto un appiglio a criticare il poeta medesimo. Non isfuggiva invero all'Alfieri il lato censurabile della sua Musa satirica.

« Ma un'indomabile ira generosa »

gli faceva rompere il freno; epperò diceva al lettore, cominciando le Satire:

« Me non biasmar; ch'egli è mio solo scopo
« Dar più ch'agli altri, a me del retto leggi ».

Senonchè questa scusa vale, invero, assai poco e si risolve piuttosto in una critica dell'opera. Il Parini, invece, mirabilmente predisposto dalla natura alla Satira, fu a quella viemeglio educato dall'ambiente in mezzo al quale sempre si aggirò e che fu il più facile ed il più opportuno allo sfogo

della sua implacabile ironia. L'autore del *Giorno* infatti, oltre ad essere precettore in molte case illustri, non era nè un misantropo nè uno Zenone, ma viveva in mezzo alla società, ed il suo spirito osservatore gli concedeva di studiarla a fondo e ritrarla poscia con impareggiabile fedeltà. Le tendenze del secolo erano troppo contrarie ad assurdi privilegi, perchè una Nobiltà, che a difesa dei proprii non poteva addurre nè robuste virtù nè intelligente operosità, potesse attendersi d'andare immune da qualsiasi assalto, epperò « il Parini popolano sentì in se stesso dove la vita rinasceva e dove andava mancando », e diresse i proprii colpi là dove esisteva l'ostacolo allo sviluppo della vita del popolo, sviluppo che il popolo stesso poteva pretendere, perchè sentiva e trovava la propria forza nel commercio, nell'industria, nell'ingegno. La Nobiltà subiva aspre offese anche dall'Alfieri, ma mentre l'Astigiano, non iscevro per proprio conto da forti pregiudizii di casta, faceva una satira assai meno efficace, perchè pregna di collera e non rappresentava che, in modo incompleto, quella società alla quale apparteneva e colla quale non bramava rompere i suoi vincoli, il Parini rappresentava quella medesima società dal suo lato ridicolo e dava completo al mondo « il quadro di una grande corruzione di un ordine civile che indi a poco muore » e riassumeva ed esprimeva « la voce della co-

scienza generale che è stata seguita da uno dei maggiori fatti della storia » (1). Come ben vedete troppo nobile ed alta era la meta dell' ironia Pariniana, epperò rimase tutta nella forma e lasciò sempre intatto, austero, sublime il pensiero, imperciocchè « l' ironia deve proporsi un fine, deve essere non conchiusione ma mezzo, e cuor benevolo, evidente intenzione del meglio possono soli dare il diritto di

« Rimescolar la fetida belletta »

« del proprio secolo » (2). Perciò l'autore del *Giorno* che non esprimeva un sentimento individuale, ma era l'interprete eloquente e coraggioso di quelli dell' universale, non mirava a ferire alcuno in modo particolare, ma si faceva bersaglio di tutta intiera una società, ed il suo Giovine Signore, il suo Lombardo Sardanapalo, non era una persona, ma sibbene uno specchio nel quale la maggior parte dei nobili d' allora poteva trovare riflesse le proprie sembianze. Il poeta poi era troppo sicuro della bontà della propria causa e della vittoria nella battaglia che combatteva, per aver bisogno di uscire in campo colla spada, come l' Alfieri nel principio delle sue Satire; egli si serviva invece dell' arma affilata e tagliente del ridi-

(1) SETTEMBRINI, *Lez. di Lett. It.* LXXVII.

(2) CANTÙ, *L'Abate Parini e la Lombardia.* Milano, 1854, pag. 165.

colo con ben maggiore opportunità ed efficacia, e del suo eroe

« . . . . gli usi stolidi e protervi
« Pingea ne' carmi acutamente amari »

come li giudica lo stesso Astigiano. Quindi la ridicola ed efficacissima pompa colla quale è dipinto quell'eroe della *toilette* che si slancia nel gabinetto della polvere di Cipro colla stessa serietà, con cui un valoroso antenato si slanciava nel folto delle schiere nemiche, quando i palpitanti

« . . . . Lari
« Della patria difese e ruppe e in fuga
« Mise l'oste feroce . . . . ».

E questa caricatura è il risultato più vero e più naturale di una nobile e ricca società, splendida per censo avito e per antichi privilegi, ma dimentica d'ogni grande aspirazione e d'ogni feconda attività, dedita soltanto alle frivole cure di una vita senza scopo. Quindi il disprezzo ineffabile con cui è proseguito quel marito che, scomparendo tutto il giorno davanti ad un estraneo, si contenta di esercitare soltanto i diritti della notte e d'essere

« Stallone ignobil della razza umana »

attendendo di rinunziare anche a quelli il giorno in cui Amore usurperà qualche nuova provincia al suo germano. Quindi quella signora che con-

suma le intiere giornate nell' abbigliarsi, in insipide o maliziose conversazioni, in noiose passeggiate per far mostra di sè, in opprimere di mille piccole bisogne il suo cascante cicisbeo; che oblia affatto la domestica economia, i sacri doveri del matrimonio, le cure sublimi della maternità e per un guaito della *Vergine Cuccia* getta sul lastrico una famiglia. Ed anche questa sposa, questa madre è la conseguenza necessaria di una educazione viziata e conventuale, spoglia d'affetti e di sentimenti, costretta nella schiavitù e per la quale la giovinetta ignara, non appena era lanciata nel mondo, si sobbarcava al matrimonio senza saperne apprezzare i pesi ed i doveri, ma considerandolo soltanto come mezzo a godere di una libertà tanto più pericolosa e desiderata quanto meno conosciuta. Or d'onde questa società linfatica, paralitica, sfibrata contro cui s'appuntavano gli strali del genio Pariniano? Essa era l'effetto di un sistema inaugurato già da assai tempo da chi aveva tutto l'interesse ad infiacchire gli intelletti. Invero allorchè le ardite escogitazioni della Riforma religiosa col dischiudere orizzonti inesplorati dinanzi allo spirito umano, lo animavano a non più visti ardimenti, Cesare e Pietro, il potere civile e l'ecclesiastico, si collegarono per prevenire i pericoli che potevano stare racchiusi in quelle conquiste del pensiero e con sottile accorgimento s'impossessarono dell'educazione, e ciò appunto quando spenta

ogni speranza di libertà e di vita nazionale, si stabiliva fermamente la Signoria Spagnuola (1). Quindi i Gesuiti onnipotenti, l'Arcadia nella letteratura, il cicisbeismo tiranno delle relazioni coniugali e la prevalenza ad un sistema che aveva per iscopo di addormentare o di uccidere lo spirito per paura dei suoi ardimenti; di far dimenticare per via della forma la sostanza delle cose; di deviare la gioventù da ogni feconda attività, impadronendosi dei fanciulli vivaci, ingenui, impressionabili, per restituirli uomini fiacchi, apati, irresoluti. Epperò nulla poteva riuscire meglio a proposito della Musa austeramente civile e morale del Parini, il quale desumendo il suo soggetto dallo spettacolo che aveva dinanzi agli occhi tuttodì, « con lungo amaro Carme » derise, scrive egli stesso, il regno potente della *Galanteria* e col suo « riso maligno » chiamò l'Italia ad ascoltarlo. Egli assumeva ed adempiva siffatta missione mentre i nobili « immemori delle utili, immemori delle alte vocazioni dell'uomo, si abbandonavano a trastulli ed a mollezze che col pervertire ogni idea del giusto e dell'onesto impicciolíscono mente e cuore » (2) e faceva un libro potente per forma e per idea e più efficace di un'eloquente lezione

(1) Cantù, *Parini e la Lombardia*, pag. 90 e segg.
(2) Ugoni, *La Lett. It. nella seconda metà del secolo XVIII. Articolo sul Parini.*

di morale e di un perfetto trattato di sociale e politica filosofia. Noi non diremo con quali splendidi fregi dell' arte che assicurano vita eterna al poema, sebbene siano scomparse tutte le ragioni della sua opportunità, il Parini esprimesse e colorisse il suo nobilissimo concetto; non diremo perciò come il *Giorno* sia un contrasto vivo, nuovo, inalterabile tra lo stile ed il soggetto, ed il ridicolo ne sgorghi sempre spontaneo come dalla propria sorgente; come sia un perfetto modello per la maestà e per la leggiadria del verso sciolto; come sia insuperabile per il merito dell' invenzione, delle descrizioni, degli episodii sempre opportunamente innestati alla materia principale. Noi, sebbene a malincuore, lasceremo intatto questo campo bello e fecondo perchè di distenderci di più non consente " lo fren dell'arte " contenti di avere tanto che basti ricordati i meriti dell' onesto e valoroso Poeta che, insieme all'Alfieri, fu nel secolo scorso il vero restauratore della Letteratura Italiana (1).

(1) È pure per tale motivo che non abbiamo parlato delle liriche del Parini, sempre nobili per forma e per concetto, feconde di ammaestramenti, gravi e robuste per sentenze, leggiadre per lo stile, mai povere se non sovrabbondanti d'armonia, e che devono coraggiosamente essere annoverate tra le più belle cose della Letteratura Italiana. — Approfittiamo di questa nota per accennare ad un libro fresco fresco che noi abbiam letto dopo che avevamo scritte

le poche nostre pagine sul Parini. Intendiamo parlare del *Terzo Rinascimento* o *Corso di Letteratura* professato dal chiaro Giuseppe Guerzoni nella Università di Palermo. In quel libro tutto tinte smaglianti, eloquenza più facilmente invidiabile che agguagliabile e sentimenti ed affetti generosissimi, la bella e severa figura del Parini è tratteggiata con larghezza ed amore ed occupa il massimo spazio. E se l'avessimo letto prima avremmo fatto tesoro di quelle Lezioni ed avremmo concesso maggior posto al Parini anche a costo di deviare dal nostro soggetto. Ma se questo non abbiam potuto fare fregeremo però il nostro libro delle seguenti parole, colle quali il Guerzoni riassume il suo giudizio sul Parini, che sarebbe pure stato il nostro, se avessimo potuto dedicare al Poeta Lombardo uno spazio maggiore. « In Parini l'artista valeva l'uomo; entrambi onesti, entrambi sinceri, entrambi moderati, entrambi venati dalla leggiera tinta del passato che tolse al pensiero dell'uno ed alla forma dell'altro di sfolgorare, ma concesse all'uno ed all'altro di brillare di luce calma, argentea, temperata, nel primo albore del nostro Rinascimento ». (*Lezione XIV*, pag. 388).

CAPITOLO VI.

Se noi amassimo d'impinguare questo volume e far pompa di viste generali e di facile erudizione, sarebbero questi il luogo ed il momento acconci per investigare le cause in virtù delle quali l'Italia non ebbe che tardissimo un grande Poeta Tragico, anzi, a parlare propriamente, un Teatro Tragico. Prendendo le mosse dalla *Sofonisba* del Trissino od anche, a risalire più lontano, dall'*Ezzelino da Romano* che Albertino Mussato dettava nella lingua del Lazio fin dal Secolo Quattordicesimo, noi potremmo, scendendo all'Alfieri, scrivere un lungo Capitolo ed esprimere noi pure un'opinione circa cosifatto fenomeno tutto speciale della nostra Letteratura. Invero se si osservi che alla Spagna, alla Francia, all'Inghilterra, alla Germania con letterature che raggiunsero il loro sviluppo ben più tardi dell'Italiano, fu dato ciononostante di annoverare assai presto dei grandi Poeti Drammatici (lo Schiller ed il Goethe furono contemporanei dell'Alfieri e lo sviluppo della

Letteratura Tedesca è assai recente) devesi pensare che questa singolarità propria della nostra storia letteraria non sia intieramente accidentale. So bene che Aristarco Scannabue a chi domandi perchè l' Italia non ebbe Tragedie, risponde stizzosamente nella *Frusta Letteraria* che non ne ebbe perchè non ne ebbe. Ma il Baretti che disse spesso delle cose giuste, ne disse raramente delle profonde ed in questo caso confermava il fatto, ma non ne ricercava le cause. Noi ci dispensiamo da tale disamina, non per desiderio di fuggire una fatica, ma perchè meglio che a noi che ragioniamo dell'Alfieri, compito siffatto spetterebbe a chi facesse la Storia della Tragedia Italiana. Del resto non esitiamo ad associarci all'opinione del Settembrini, il quale osserva con grande giustezza che « il Cinquecento fu scettico, quindi non ebbe Tragedia che è poema di grandi passioni. La *Sofonisba*, la *Rosmunda*, l' *Orbecche*, la *Canace* furono esercitazioni da scuola. E dopo il Cinquecento neppure ne avemmo finchè, battuti dal dolore, non cominciammo a risentirci, e il nostro gran Tragico, l' Alfieri, è la prima espressione del dolore nazionale. La nostra sapienza era nel sorriso; però avemmo la Commedia » (1). Ognun vede la larghezza di questo concetto che investigando con occhio acuto l'origine del fe-

(1) SETTEMBRINI, *Lez. di Lett.* LI.

nomeno saltata a piè pari dal Baretti, spiega in modo mirabilmente sodisfacente una particolarità notevole della letteratura nazionale. Le esercitazioni da scuola di cui parla il Settembrini, erano tentativi imperfetti e calcati sullo stampo antico ed il Centofanti, guardando alle impressioni letterarie di quei tempi, li dice egregiamente il racconto dell'antica Tragedia. Essi ne erano la pallida riproduzione, come l'Epopea del Trissino fu la pallida riproduzione di quelle Omeriche, appunto perchè a vece d'essere sfogo di passioni reali ed espressione di sentimenti veri, cosa che il secolo non consentiva, erano esercitazioni da scuola, prove da eruditi.

Ciò posto, come nota se non come dimostrazione, su chi dovrà fermarsi il critico dell'Alfieri, per apprezzare al loro giusto valore le condizioni del genere letterario in cui l'Astigiano stampava orme sì profonde? L'orizzonte Tragico non mandava che una luce appena appena crepuscolare quando comparve l'Alfieri, avvegnachè soltanto di alcuni tentativi Drammatici di Antonio Conti da Padova, di quelli d'Alfonso Varano, e meglio della *Merope* di Scipione Maffei possa dirsi che avevano cercato di diradare le tenebre. Antonio Conti, ingegno universale, durante il suo soggiorno in Inghilterra, s'innamorò dello Shakspeare e, tornato in Italia, scrisse alcune Tragedie di soggetto Romano fra cui un *Giulio Cesare* che, in-

spirato dall'immortale Britanno, sebbene contenuto entro forme più anguste, è singolarmente pregevole per semplicità di stile, larghezza di concetto e ben concepiti caratteri. Alfonso Varano, così benemerito delle patrie lettere, perchè colle sue *Visioni* dette l'esempio di ripudiare le canore ciance degli Arcadi e di tornare la poesia alla gran fonte Dantesca, corse anch'egli il tragico arringo con alcuni Drammi non privi di pregi sia per quel che riguarda lo stile, sia per quel che tocca i pensieri. Noi ricordiamo specialmente il *Giovanni da Giscala* in cui con non poca felicità il Varano trattò l'argomento della distruzione di Gerusalemme e del tempio operata da Tito Vespasiano e dipinse un forte e tragico carattere nel personaggio che dà nome al Dramma (1).

(1) Ci lusinghiamo che non debba dispiacere al lettore se trascriviamo qui alcuni versi dell'ultima scena del *Giovanni da Giscala,* i quali paionci singolarmente belli anche perchè, con felice inspirazione, danno un'ultima e vigorosa pennellata al carattere dell'eroe. *Giovanni,* morente e prigioniero, viene a spirare in iscena, e trova un feroce conforto alla caduta sua e di Gerusalemme, nel pensiero che sotto le rovine della città incendiata cade anche il suo rivale *Simone* che non lo volle soccorrere nell'ultima pugna.

« . . . . Dunque il foco
« E il ferro che provaro i miei più fidi
« Proverà pur Simone? Ah! ch'io mi sento
« Rinvigorir per gaudio e rischiararsi
« Le appannate pupille al lieto avviso!

Ma ben maggiore celebrità ottenne la *Merope* di Scipione Maffei che, a dir vero, è Tragedia tale, quale fino ai tempi in cui comparve non se n' erano ancor viste in Italia. Senonchè è anche fuor di dubbio, a parer nostro, che una gran parte del suo romoroso successo più che al modo con cui l'Autore lo ha svolto, va attribuito al soggetto felicemente trovato e che invitava il pubblico Italiano ad assistere ad uno spettacolo affatto nuovo per lui. Diciam questo perchè in realtà la *Merope* Maffeiana non che colle principali non può competere neppure con alcuna delle tragedie secondarie dell'Alfieri, attalchè gli applausi immensi che riscosse e la fama grandissima che procacciava al Poeta, ove si faccia il

« Alziamci e rimiriam. È vero, è vero!
« Oh! s'io libera avessi almen la destra,
« Vorrei saziar del perfido col sangue!
« Ma mi mancan le forze. Ecco io ricado
« Nel mio languor e tornano le tenebre
« Più folte agli occhi miei. Grazie vi rendo
« Tenebre mie mortali, or che lasciaste
« Libero il varco al lume, ond'io potessi
« Mirar la mia vendetta! A poco, a poco
« M'abbandonan col cor gli ultimi spirti.
« Ditemi, e non comincia ancor la fiamma
« D'Erode a incenerir la reggia? E ancora
« Non cade il traditore?.... Io moro.... »

Meno quel brutto « Alziamci e rimiriam » tutto il resto è veramente e tragicamente bello.

dovuto calcolo dell'osservazione testè accennata, più che del merito intrinseco dell' opera devono essere considerati come la dimostrazione dell'assenza di un concetto adeguato della tragedia. Il Maffei fu chiamato nientemeno che *Sofocle Italiano,* ma che cosa, in verità, ha da fare la *Merope* coll'*Edipo Tiranno?* In tempi, adunque, ed in condizioni che non concedevano di determinare e di confortare un'idea qualunque della tragedia con alcun esempio presente e nazionale, ma rendevano invece necessario o di andare fuori d' Italia tra le letterature contemporanee o di risalire più di duemila anni indietro per averne una rappresentazione, non può destar meraviglia che un tentativo più felice di quelli fatti finallora ottenesse un successo straordinario. Imperciocchè la *Merope* del Maffei non vuole essere risguardata altrimenti che come un tentativo, ed è soltanto considerandola così che le spetta un luogo assai onorevole nella storia del Teatro Italiano. Arroge a spiegare il romore suscitato dall' apparire di questa tragedia che la mancanza di un teatro tragico nella letteratura nostra, la quale aveva già avute le due epoche splendidissime del Trecento e del Cinquecento, aveva in molti ingenerata la persuasione che la lingua Italiana non fosse capace di note incise col pugnale di Melpomene, obliando così quale sublime ed inarrivabile tragedia fosse il Canto d' Ugolino. La *Me-*

rope del Maffei venne in buon punto a scuotere quell'opinione, giacchè, concepita se non eseguita con grande felicità, è anche un tentativo notevole di stile che sebbene rimanga assai lontano da quel che in una tragedia si desidera, si discosta, per altro, parecchie volte dallo stile che si adopera nelle altre forme letterarie. Ma contuttochè sia felicemente trovata, ben concepita e tal fiata anche bene eseguita, la *Merope* Maffeiana riesce in complesso priva di movimento e di calore. L'azione troppo avviluppata si confà maggiormente ad uno di quei drammi moderni che solevansi dire d'*intreccio* che ad una tragedia, e la situazione tremenda e non superabile tragicamente di una madre che è sul punto d'uccidere il figlio credendo di vendicarne la morte, sotto la penna del Maffei assume l'aspetto di un macello assai più che svegliare la pietà e la compassione. Riesce poi singolarissimo che, mentre il nodo di questa tragedia è troppo intricato, i tre personaggi di *Adrasto,* di *Euriso* e di *Ismene* siano pochissimo legati all'azione, attalchè, anche come è concepita dal Maffei, la tragedia potrebbe farne senza con lievi modificazioni. *Polifonte* usurpatore e tiranno non è affatto ben tratteggiato e basti dire che a velare le mire interessate che lo inducono a volere sposar Merope da lui orbata di marito, di figli e di regno, non trova di meglio che farle una dichiarazione d'amore. L'Astigiano,

con ben più retto e profondo senso dell'arte, rappresenta invece Polifonte che confessa apertamente a Merope unico motivo per cui la vuole in moglie essere quello di assodare la sua vacillante signoria, e questa franchezza parrà cinica e sfrontata agli osservatori superficiali, ma in realtà nella situazione eccezionale di Merope e Polifonte, l'uno rispetto all'altra, offende assai meno che le sdolcinature del personaggio del Maffei. Non rileveremo lo squarcio di politica tirannica e degna del *Principe* di Macchiavelli, che il poeta Veronese mette inutilmente in bocca a Polifonte, ma noteremo solamente come sia ributtante che costui dopo il tenerissimo lamento di Merope sulla creduta morte del figlio, dica in istile pastorale:

« Non cetre o lire mi fur mai sì grate,
« Quant'ora il flebil suon di questi lai
« Che del spento rival fan certa fede » (1).

Come più nobilmente il Polifonte d'Alfieri dice invece!

« . . . . il giusto pianto
« Non vo' per ora io più sturbarti, o donna;
« Ma tosto in parte a rasciugarlo io riedo.
« Tu *(Polidoro)* non lasciarla intanto. In te non biasmo
« Pietade omai; ma della madre or l'abbi
« Se già ne avesti del figliuol cotanta » (2).

(1) Maffei, *Merope*, III, 6.
(2) Alfieri, *Merope*, III, 3.

Anche il non far accadere la catastrofe sotto gli occhi degli spettatori, diventa non lieve difetto, una volta che l'Alfieri ha col proprio esempio dimostrato che l'argomento di Merope non presentava difficoltà per conformarsi al savio precetto Oraziano. Ma noi non insisteremo più a lungo sulla *Merope* del Maffei la quale quantunque sia un felice tentativo rimane però assai lontana dall'essere una perfetta tragedia, sicchè l'Alfieri a buon dritto si sdegnava quando veniva reputata la migliore che far si potesse in Italia (1). Noi non crediamo del resto d'essere stati troppo severi in giudicare la *Merope* del Maffei, ed a chi lo pensasse consigliamo di leggerla ancora, fiduciosi che tale nuova lettura debba persuaderlo che, anche dopo il celebrato lavoro del Poeta Veronese, il teatro Tragico Italiano era puramente un desiderio.

(1) Alfieri, *Vita*, IV, 9.

CAPITOLO VII.

Ma se il Teatro Tragico Italiano, prima dell'Alfieri, era un desiderio, possiam dire invece che esso usciva armato di tutto punto dal suo cervello come Pallade da quello di Giove. Questo patrizio Piemontese non volle già scrivere per distrazione tra le dame ed i cavalli come con frase velenosa dice il Cantù (1) ma, scrivendo, satisfece veramente alla vocazione irresistibile della natura che, dopo avere errato vagabonda e sfrenata, trovava nell'arte il proprio punto d'appoggio. Noi non intendiamo di qui definire la Tragedia, avvegnachè nulla riesca più fastidioso che la definizione di cose già universalmente conosciute e determinate, e di definizioni della Tragedia ne siano state date tante da Aristotile in poi che metterne qui un'altra sarebbe come portar legna al bosco. Il desiderio di non dir cose che ad altro non riuscirebbero che ad accrescere inutilmente

(1) Cantù, *Storia della letteratura italiana,* cap. 16.

la mole di questo lavoro, ci muove pure a resistere alla tentazione che avremmo di fare anche noi una brava dissertazione circa le famose unità di tempo e di luogo per istabilire se la Tragedia sia o meno tenuta ad esprimersi con forme determinate ed a stare racchiusa dentro certi confini. Basti dire che troppo a lungo e da troppi scrittori si è parlato di questo, e che troppi sono gli esempii di forme tragiche diverse, perchè si possa credere possibile di fissare delle norme precise ed inviolabili. Inoltre lo svolgimento del nostro discorso ci farà incontrare più di una volta in questo punto, ond'è che riesce sufficiente di qui accennare che un apposito ragionamento avrebbe avuto la conclusione che crediamo accettata dall'universale (eccettuati pochi ancora schiavi di tradizioni e di precetti incertissimi) che uno solo cioè, è il canone che non può veramente essere violato dal Poeta Tragico, una sola la legge a cui non si può sottrarre impunemente, quella di mantenere rispettata ed intatta l'unità dell'azione. Questo soltanto è il canone, la legge che regola e governa l'espressione dell'arte di cui si discorre, laddove le altre due unità, di tempo e di luogo, sono particolarità affatto accidentali che possono o no trovarsi nel poema, secondo l'indole del soggetto o la tempra dell'ingegno dell'autore. Epperò sublimi poeti Drammatici sono dal consenso universale considerati tanto Sofocle che Shakspeare, perchè

l'unità d'azione si rinviene nel *Macbeth* non meno che nel *Filottete* e se il critico può biasimare talune intemperanze del grande Inglese, ciò è unicamente perchè egli non che usare abusò talvolta della libertà conceduta al poeta. Ciò posto, risulta evidente che la forma adottata dall'Alfieri per isvolgere i suoi argomenti Tragici non vien meno, per se medesima, ad alcuna ragione dell'arte perchè ne rispetta la legge fondamentale, e che una critica al sistema che l'Astigiano si è foggiato non avrebbe una base solida e sicura, come non l'avrebbe una critica al sistema che si foggiava lo Shakspeare. Il metodo dell'uno come quello dell'altro non sono in disarmonia colle esigenze dell'arte e l'ufficio del critico è ridotto ad esaminare unicamente se nell'applicazione del proprio l'Alfieri abbia, per avventura, esagerata la severità, come è certo che lo Shakspeare, nell'applicazione del suo, confondeva parecchie volte la libertà colla licenza. Ma come è ingiusto supremamente il detto di taluno che il Britanno fosse un fanciullo sublime non abbeverato dal latte dell'arte (1), altrettanto è ingiusto affermare che

(1) « Là 've il placido Avone i campi irriga,
« Giacea della Natura il figlio caro
« Tra i fiori e l'erba. La gran madre, assisa
« Su quella sponda stessa, il volto augusto
« Svelò tutto al fanciul, che stese ardito
« Ver lei le braccia pargolette e rise.

l'arte sia stata più che altro pervertita dall' Italiano colle idee che lo dominavano. Queste idee impressero certi speciali caratteri alle sue Tragedie e noi ci facciamo ad esaminarli per vedere quale e quanto sia il valore reale del Teatro Alfieriano. — « L'Alfieri sorse e rigenerò, tormentandola, la Tragedia. » Così dice quel grande scrittore che fu Giuseppe Mazzini in un eloquente discorso sul *Dramma Storico* dal quale, per altro, riesce arduo desumere con precisione che cosa, a parere dello Scrittore, essere dovrebbe il Dramma, mentre da quell'associazione della *verità* colla *realità* che egli predica e vagheggia è difficile vedere scaturire un concetto determinato. Lo stesso autore aggiunge poi che la tragedia dell'Alfieri « fu un lampo che solca il buio, non luce d'aurora nascente promettitrice d'un dì sereno » e da tutto il suo scritto pare si possa inferire che il Poeta che propone come tipo su cui modellarsi di preferenza sia Federico Schiller. Infatti il Mazzini ad esempio di quella sua associazione della *verità* colla *realità* adduce lo stupendo *Don Carlos* e trova essere pregio inestimabile del Poema il personaggio del *Marchese* di *Posa* che ad altri Critici

« Ed ella, te' questo pennello, disse;
« La genitrice ritrarrai con esso,
« Bambin sublime. Ma non volle l'Arte.
« Raccorlo in grembo e in lui stillar suo latte ».
(Pindemonte, *Prologo all'Arminio*).

sembra invece il difetto principale del Dramma (1). Comunque sia, vuolsi confessare che l'idea che l'Alfieri abbia, secondochè scrive il Mazzini, tormentata la Tragedia è, in misura minore o maggiore, invalsa generalmente.

Noi esamineremo il modo tenuto dall'Astigiano in considerare la storia; tratteremo degli affetti e dei sentimenti di cui particolarmente si compiacque, come, infine dello stile che si fabbricava con istudio laboriosissimo. Ma mentre diciamo fin da questo momento che nè poche nè lievi sono le riserve che si possono fare intorno alla tragedia dell'Alfieri e che le censure che si muovono all'Astigiano hanno quasi tutte un fondamento di verità, aggiungiamo ancora che non si può pensare a demolire il suo sistema a meno di far partire la critica dell'arte da un campo diverso da quello in cui noi l'abbiamo collocata — Epperò, incominciando dalla forma della tragedia Alfieriana, l'osservazione fatta in principio di questo Capitolo esclude assolutamente che l'Alfieri abbia adottata la sua forma drammatica, perchè questa gli apparisse quale il mezzo più appropriato alla manifestazione delle proprie idee e non perchè così gliela suggerisse il suo concetto dell'arte. A tale proposito è d'uopo osservare un

(1) Mazzini, *Scritti editi ed inediti* pubblicati da G. Daelli, vol. II.

fenomeno tutto speciale e particolare della vita letteraria del nostro autore; quello cioè che tanto la forma, che il piano e lo stile del Dramma, tutto insomma egli concepiva il suo sistema senza cercare norma, esempii, governo, nè da precettisti, nè da altri poeti. Quando la necessità irresistibile della sua ardente natura e del suo genio irrequieto lo spinse a piegarsi sotto la ferula del pedagogo, l'Alfieri sfornito affatto se non delle cognizioni più comuni, almeno di tutte quelle che pur parevano indispensabili all'esercizio di un' arte che è poi anche la più difficile forse del regno della poesia, l' Alfieri, dico, immediatamente incominciò a comporre delle tragedie. Mentre, infatti, egli era costretto a « rimbambire » studiando *ex professo* la grammatica, ideava e stendeva in prosa Francese il *Filippo* ed il *Polinice* che poi la manchevole conoscenza della lingua materna gli impediva di tradurre acconciamente in Italiano, sicchè, scrive egli medesimo, « m'arrabbiava e piangeva, ma invano. Era forza pigliar pazienza e rifare, ed intanto ingoiarmi le più insulse e antitragiche letture dei nostri testi di lingua per invasarmi di modi Toscani, e direi (se non temessi la sguaiataggine dell'espressione) direi che mi conveniva tutto il giorno *spensare* per poi *ripensare* ». Non che, adunque, il mero concetto di sviluppare certi principii che, quando non si fosse proposta altra mira, avrebbero potuto con

nessuna onta dell' arte, essere sviluppati entro forme poetiche diverse, quello che indusse l'Alfieri a diventare poeta tragico fu proprio l'impulso della natura, che gli si rivelò improvvisamente quando appiè del letto di un' amante ammalata si accinse a scrivere quella *Cleopatra* che fu il principio della sua gloria, perchè plaudita dal pubblico Torinese, gli mise nelle vene un « caldissimo bollore e furore di conseguire un giorno meritamente una vera palma teatrale. » Senonchè, dice l'Alfieri, i soli miei capitali erano; « un animo indomito, risoluto, ed ostinatissimo; un cuore ripieno, ridondante di affetti d'ogni specie, tra'quali predominava, con bizzarra mistura, l' amore e tutte le sue furie ed una profonda ferocissima rabbia ed aborrimento contra ogni qualsivoglia tirannide. Aggiungevasi poi a questo semplice istinto della natura mia, una debolissima ed incerta ricordanza delle varie tragedie Francesi da me viste in teatro molti anni addietro; chè debbo dire per il vero che fino allora letta non ne aveva mai nessuna non che meditata; aggiungevasi una quasi totale ignoranza delle regole dell' arte tragica e l'imperizia quasi che totale... della divina e necessarissima arte del bene scrivere e padroneggiare la mia propria lingua. Il tutto poi si ravviluppava nell' indurita scorza di una presunzione, o per dir meglio, di una petulanza incredibile e di un tale impeto di carattere che non

mi lasciava se non a stento e di rado e fremendo, conoscere, investigare ed ascoltare la verità » (1).

Come ben vede il lettore per questa viva dipintura, l'Alfieri dovette tutto a se medesimo e soltanto il suo modo di considerare l'arte indipendentemente da quel che fatto avessero altri poeti e da quel che scritto avessero Aristotele ed Orazio il condusse ad edificare il proprio sistema. Questo sistema s'informò e prese vita dall'idea madre e dominante e suggeritagli dalla specialità del suo carattere, che l'azione avesse sempre da procedere rapida e l'interesse riuscire sempre caldo e vivissimo, epperò che i personaggi del poema dovessero essere quattro o cinque soltanto animati tutti da forti passioni e da cocenti desiderii. Cosiffatta fu l'idea che guidava l'Alfieri al concepimento del suo sistema, la quale ben lungi dall'essere determinata da alcuna letteraria pusillanimità dà invece la prova d'uno spirito robustamente originale; epperò il Bozzelli, notando che l'Astigiano deduceva i proprii canoni da osservazioni tutte sue, intorno ai principii ed alle ragioni dell'arte, scriveva, con molta giustezza, che se anche Aristotele non avesse esistito, il sistema tragico dell'Alfieri sarebbe stato il medesimo (2). Nulla è, adunque, meno conforme al

(1) ALFIERI, *Vita*, IV, 1.

(2) BOZZELLI, *Dell'Imitazione Tragica presso gli antichi ed i moderni*, cap. 10.

vero che affermare che nel teatro dell'Alfieri la forma Drammatica non sia che un pretesto, che uno stromento qualunque per esporre un complesso di principii politici, una veste, un abito comechessia che a questi si adatti, mentre qualunque altra specie poetica avrebbe potuto loro ugualmente e forse meglio adattarsi. Se ciò fosse vero i poemi dell'Alfieri dovrebbero, in conseguenza, considerarsi come azioni piuttosto che come opere, ed egli pur restando grande quale pensatore e quale cittadino, scapiterebbe assai nel merito di poeta e d'artista nè più si potrebbe locarlo tra i grandi maestri. Ciò appare evidente, ma tuttavia è giuocoforza confessare che quest'accusa di una suprema importanza va annoverata fra quelle che più sovente furono mosse al nostro Autore, giacchè fu da molti ed in varia guisa ripetuta l'affermazione che egli ad uno scopo politico abbia sacrificate le ragioni dell'arte, quasichè quello sia stato che lo indusse ad assumere questa, anzichè averla assunta per vocazione naturale e spontanea. In una *Dissertazione* del celebre Criminalista Giovanni Carmignani, libro che a'tempi in cui fu scritto menò del romore ma che oggi è dimenticato, e nel quale, con una smania inconcepibile, a forza di sottigliezze e di arguzie forensi e di una critica meticolosa e ristretta, si cerca di abbattere il sistema dell'Alfieri, sta scritto crudamente che col

seguitare quel sistema si perverrebbe « alla ruina dell'arte » (1). Noi citeremo ancora questo libro, ma intanto dobbiamo osservare che numerosi assai sono i critici che, sotto l'aspetto dell'arte censurarono il nostro Autore e, a tacer d'altri, acerbamente il fecero lo Schlegel, il Villemain, il Cantù, il Tommaséo. Vincenzo Gioberti scriveva poi alla sua volta coll'eloquenza che gli è propria: « La forma della Tragedia Alfieriana è perfetta non come tragedia ma come lirica, perchè la lirica è la specie di poesia che è e deve essere più subbiettiva, laddove il Dramma e l'Epopea sono obbiettivi di loro natura. Nei drammi dell'Alfieri non v'ha, propriamente parlando, che un personaggio solo, cioè l'autore medesimo, ed il suo Teatro non è che un'autobiografia come la sua vita. Questa descrive gli eventi esteriori, quello i moti interiori ed è una storia di affetti e di sentimenti. Ogni tragedia Alfieriana è una pentalogia lirica sotto forma drammatica e per questo rispetto l'Alfieri somiglia ad Eschilo ed all'Autore di Giobbe. Eccoti come i difetti si mutano in virtù, perchè togliendone uno solo alteri quella perfetta pittura o, dirò meglio, scultura che Alfieri fece di se medesimo. L'energia della volontà e la fierezza dell'animo

(1) Carmignani, *Dissertazione Critica sulle Tragedie di Vittorio Alfieri*, cap. 10.

sono i due caratteri che ci risplendono, e lo stile rotto, nudo, duro, la mancanza di chiaroscuro, la scarsità dei personaggi, la brevità dell'azione concorrono mirabilmente a produrla. E siccome l'animo ed il volere sono i due principii dell'operare, la tragedia Alfieriana equivale ad un'azione e tale fu, in effetto, l'ufficio che sortì a' suoi tempi; onde si può dire di essa come delle canzoni di Tirteo e delle orazioni di Cesare, che somigliavano ed equivalevano ad una battaglia » (1). Tutto ciò è detto benissimo, ma per chiunque non si lasci sedurre dalla magia dello stile del Gioberti, non riesce malagevole scovrire che nelle parole citate si nasconde un'accusa gravissima, per quanto mirabile sia l'arte con cui l'autore sa presentare le cose. Infatti sebbene il Gioberti ténti acutamente di convertire il difetto in virtù, è indiscutibile che ove il Dramma Alfieriano fosse quella pentalogia lirica che egli afferma, la lode che desume da tale imperfezione sarebbe più speciosa che reale. Imperciocchè se si ammetta per un istante che la tragedia dell'Alfieri sia perfetta come lirica, in qual guisa scusare si potrebbe il nostro autore del colossale equivoco che condotto l'avrebbe a scambiare l'ufficio di un'arte per quello di un'altra? Come scusarlo se dire gli si potesse: disingannatevi,

(1) Gioberti, *Gesuita Moderno*, Proemio.

perchè se avete creduto di far delle tragedie, avete fatti invece degli inni politici, e mentre vi pensavate di assumere la parte di Sofocle, assumeste quella di Tirteo? Ma fortunatamente l'amore dell'antitesi soltanto conduceva il Gioberti a qualificare come lirica la poesia dell'Alfieri ed egli poi esagerava anche singolarmente uno dei termini della sua antitesi. Mentre infatti la subbiettività, la quale vuole essere considerata relativamente e non assolutamente siccome diremo in seguito, non è che una delle molte condizioni della lirica e non può da sola conferire l'essere a quella specie di poesia, il Gioberti dice che la tragedia Alfieriana è poesia lirica perchè è subbiettiva, e trascura tutte le altre qualità che alla lirica sono necessarie e che i Drammi dell'Alfieri non presentano affatto. Avvegnachè non trovisi in essi copia alcuna d'imagini e di figure; ivi non sia quell'apparente mancanza di legame e di connessione tra una parte e l'altra che è molte volte una delle più care attrattive della lirica e per cui il Leopardi nella *Canzone all'Italia* credeva di volgersi a celebrare i trecento Spartani alle Termopili, ma tutti, invece, siano connessi nelle loro parti col rigore di un sillogismo; ivi non rinvengasi audacia di traslati, voli di fantasia, ma, al contrario, pochissimo luogo sia concesso all'imaginazione, tanto poco anzi che mentre il Gioberti afferma che la tragedia Alfieriana è

poesia lirica, lo Schlegel scrive che i personaggi dell' Alfieri sono privi d' imaginazione. L' unica reale conseguenza delle parole del Gioberti, nudate della loro veste elogistica, tolto il miele agli orli del vaso, sarebbe, adunque, di rendere la poesia dell' Alfieri una specie anfibia nè lirica nè tragica, uno strano accozzamento di cose diverse, una poesia *sui generis* partecipante di amendue le specie, un mostro artistico, come quello d'Orazio, costituito da membra « *undique collatis* ». Senonchè considerate le ragioni intime ed indeclinabili dell'arte, considerati i concetti fondamentali dell'Astigiano che a quelle non ripugnano, considerata, come vedremo doverlo essere, l'obbiettività drammatica; noi affermiamo invece che le manifestazioni che all'arte dette l'Alfieri sono altamente, puramente, null' altro che tragiche e che la sua poesia, contuttochè non sia priva di difetti, va per altro adorna anche di pregi squisiti i quali scaturiscono da fonte non incerta e sospetta, ma legittima e genuina.

Ciò posto, che riuscirà manifesto per via del nostro ragionamento, resta a vedersi dove l'Astigiano errò e dove, invece, rispose ai supremi principii dell'arte. Ed incominciando, come abbiam detto, le nostre investigazioni dalla struttura della tragedia, giova aver sempre in mente che quando parliamo della forma del dramma non intendiamo menomamente di riferirci alle famose unità.

Perocchè se, come scrive il Macaulay, nessuna legge è più assurda di quella che far vorrebbe al poeta un obbligo di rispettare le unità di tempo e di luogo (1), noi aggiungeremo, quale complemento necessario al concetto di quel celebre scrittore, che nessuna legge sarebbe, d'altra parte, più assurda di quella che comandasse di non mantenere mai le unità medesime ed ingenerasse così un dogmatismo non meno assoluto e pericoloso di quello che desumere si volle da talune pretese regole dello Stagirita. È poi importantissimo l'avere in mente che l'Alfieri medesimo giudicava che l'unità dell'azione fosse la regola « principalissima » e la « sola vera » (2), epperò che, sebbene il suo modo di considerar l'arte gli facesse mantenere anche le altre unità, cangiava,

(1) Macaulay, *Essay on Byron.*

(2) Alfieri, *Pareri sulle Tragedie.* Farà meraviglia sapere che un così rigido osservatore dell' unità d'azione come l' Alfieri, sia stato accusato d'avere col *Bruto Primo* fatta una tragedia in cui la duplicità d'azione è manifesta. Eppure è il Carmignani che lo afferma, osservando che l'azione che sembra da principio essere quella dell'espulsione de' *Tarquinii* da Roma, cambia poi l'oggetto perchè si trasmuta nella congiura dei figli di *Bruto.* Ma il Carmignani nella sua smania di deprimere l' Alfieri a vantaggio dei tragici Francesi, ha dimenticato che la congiura dei figli di Bruto è appunto il fatto che consacrò definitivamente l' espulsione dei Tarquinii e che non si comprenderebbe una tragedia di *Bruto* senza quella congiura.

quantunque timidamente, la scena nel *Filippo,* nella *Maria Stuarda,* nell'*Agide* e nel *Bruto Secondo.* Senonchè come il largo sistema dello Shakspeare il condusse se non ad obbliare l'unità dell' azione, a circondarla però bene spesso di troppi accessorii, il modo invece con cui quell' unità era concepita dall' Alfieri, lo guidò ad esagerare quel salutare principio, imperciocchè essendosi proposto, dice egli stesso nei *Pareri,* di « spogliare il suo tema d'ogni qualunque incidente che non vi cadesse naturale, necessario e, per così dire, assoluto signore del luogo ch'egli vi occupa » e di non staccarsi mai dal soggetto « dal cominciar dalla prima parola del primo verso fino all'estrema dell'ultimo » accadde che in forza di tale rigida maniera egli escludesse dal Dramma ogni personaggio che direttamente ed efficacemente non contribuisse a sciogliere l'azione, che non fosse » strettamente necessarissimo « per parlare con lui, ogni incidente, ogni episodio, ogni passione secondaria ed infine tutti quegli altri amminicoli che denominava sprezzantemente « mezzucci » (1). Per tal guisa

(1) ALFIERI, *Pareri sulle Tragedie.* Di questi *mezzucci,* certamente non dicevoli alla tragedia, epperò da non adoperarsi che quando l'azione assolutamente lo richiegga, anche Ippolito Pindemonte dice con linguaggio tolto evidentemente a prestito dall'Alfieri, benchè non lo nomini. Non si adoprino « lettere o viglietti di doppio senso, non travestimenti, non il celarsi degli uni a spiar gli altri, o

la Tragedia Alfieriana si dirige per lo più allo spirito, rade volte all'imaginazione; cammina sempre verso la fine per una linea retta, anzichè sostare qualche istante o volgersi talvolta per sentieri che rendano più lunga ma più varia ed amena la via. Ella riesce quindi sempre brevissima perchè, salvo con *Saul*, non arriva mai a millecinquecento versi. Ora con queste costanti particolarità l'Alfieri ottenne, è vero, quel che voleva più specialmente, di conservare cioè sempre inalterabili e vivissimi l'interesse e la passione nel Dramma, ma non potè evitare di dare al suo sistema una certa tinta di secchezza; di rendere uguale l'economia dei suoi poemi e quindi d'imprimere in essi il difetto di uniformità. L'autore stesso, giudice acuto e severo, confessava che l'uniformità è il vizio principale delle sue tragedie. « Chi ha osservata l'ossatura di una, le ha quasichè tutte osservate. Il primo atto brevissimo; il protagonista per lo più non messo in iscena che al secondo; nessun incidente mai; pochi quart'atti; dei vuoti qua e là nell'azione che l'autore si lusinga

lo scambiar l'un personaggio per l'altro e simili invenzioni puerili e meschine che tolgono all'arte quella difficoltà in cui gran parte dimora della bellezza. Non che ancora con tali mezzi lodate Tragedie non siensi composte. Ma io le rassomiglierei volentieri alle fabbriche di bel marmo che per un vil cemento stanno congiunte nelle lor parti » (PINDEMONTE, *Arminio e la Poesia Tragica*).

di avere riempiuti con una certa passione di dialogo, i quinti atti strabrevi, rapidissimi e per lo più tutti azione e spettacolo; i morenti brevissimi favellatori: ecco in uno scorcio l'andamento simılissimo di tutte queste tragedie » (1). La fisionomia del Dramma Alfieriano non potrebbe essere meglio ritratta e queste brevi parole permettono di farsene un concetto esattissimo. Ma se il Poeta oltre all' unità dell'azione non si fosse proposta anche una perfetta semplicità della medesima o, se vuolsi dire anche così, non avesse scambiata l'una cosa per l'altra epperò non avesse rifuggito da qualche episodio, è cosa indubitata che le sue creazioni drammatiche offrirebbero maggior vaghezza. Infatti esse avrebbero scansato di riuscire uniformi ed inoltre non avrebbero assunto quel piglio soverchiamente severo che il genio e la rigida maniera dell'autore si trovarono costretti a loro imprimere. Vuolsi notare di più che esse non presenterebbersi con quei « vuoti qua e là nell'azione » che l'Alfieri rileva da critico imparziale e che nascono dalla circostanza che, per quanto rapida e calda, l'azione non poteva sempre procedere con un calore e con una rapidità proporzionati alle forti passioni da cui i pochi personaggi sono animati. È vero che l'Alfieri si lusinga d' averli riempiti colla passione

(1) Alfieri, *Pareri sulle Tragedie.*

del dialogo, ma in ciò appunto il critico deve riconoscere l'esistenza di un difetto. Imperciocchè ogniqualvolta l'azione vegga scemare la velocità del proprio sviluppo e l'autore non voglia ciononostante, in forza del suo sistema, chiamar l'attenzione su qualche incidente ma, per non far mai deviare la mente dall' oggetto principale, preferisca di mascherare piuttosto la lentezza dell'azione colla passione del dialogo, sarà propriamente la declamazione che si fa innanzi, sarà il personaggio dell'autore che si sostituisce agli eroi del Dramma, e il dialogo rimarrà vivo e passionato solo perchè l'autore è uomo di forti passioni. Ora la declamazione, in grado maggiore o minore, esiste in quasi tutte le tragedie dell'Alfieri e quantunque, come già abbiamo accennato e come svilupperemo in un altro capitolo, l'obbiettività drammatica debba considerarsi solo in modo relativo, vuolsi riconoscere che l'aspetto severo dell'Alfieri traspare troppo sovente sotto le vesti de' suoi personaggi e che non è soltanto il suo carattere, ma è pure e più specialmente l'ossatura delle sue tragedie che a ciò lo costringe. Se invece il Poeta rinunziando a quella rigorosa semplicità che s'impose come letto di Procuste, avesse di qualche episodio infiorati i suoi poemi, se, quando l' azione era costretta a camminare più lenta avesse consentito che, senza perdere di vista l'oggetto principale, lo spettatore riposasse la mente

con distrarla su qualche incidente e su qualche personaggio non principale, ciò conferendo maggior varietà e vaghezza maggiore alle sue tragedie, avrebbe anche procurato l' altro grande vantaggio di scansare la declamazione. Vero è che Aristotile lasciò scritto che la favola come rassomiglianza o imitazione di un' azione « sia d' una e di questa tutta, e che le parti della cosa siano disposte così che trasportata una parte e levata via, si trasformi e si muti il tutto » (1). Ma noi abbiamo già osservato, cadendo d' accordo col Bozzelli, che l' ossequio ai precetti Aristotelici non entra per nulla nel sistema dell'Alfieri il quale costrusse da sè solo il proprio edifizio e fu per accidente che nelle linee principali si trovò d'accordo col filosofo Greco. Senzachè torna pure acconcio di notare che il Metastasio scriveva con molta giustezza che a meno di fare ad Aristotile la colpa di una contraddizione stranissima, è necessario interpretare non letteralmente ma con larghezza il precetto riferito e considerarne quindi solo come apparente il rigore, avvegnachè il filosofo stesso lo temperi notevolmente nell'applicazione, mentre quali perfetti modelli di poema e di tragedia addita l'*Iliade,* l'*Odissea* e l'*Edipo Tiranno* (2). Non poche infatti sono le parti delle Epopee Omeriche che potrebbersi levar via senza

(1) ARISTOTILE, *Poetica,* III, 6. Trad. del Castelvetro.

(2) METASTASIO, *Estratti della Poetica d' Aristotile.*

trasformare e mutare il tutto, ed in quanto alla tragedia di Sofocle è facile e comune la nota che tutto quel che vi accade dopo che l'infelice *Edipo* è da un seguito di fatali rivelazioni reso certo delle involontarie sue colpe, non è affatto necessario alla favola. Ma se non le è necessario non per questo è meno interessante e sublime, come a niuno potrebbe saltare in mente che fosse utile impoverire d'episodii l'Iliade e l'Odissea. Gli esempii addotti da Aristotile si oppongono adunque alla letterale interpretazione del suo precetto e ciò tanto più che intenderlo rigorosamente equivarrebbe nientemeno che condannare tutte le più sublimi produzioni dell'arte dall'*Iliade* ai *Promessi Sposi.* Misurandole a questa stregua, che cosa diventerebbero infatti l'*Eneide*, la *Divina Commedia*, l'*Orlando Furioso*, la *Gerusalemme*, il *Don Chisciotte*, il *Paradiso Perduto* e le stesse tragedie del Racine che pure sono il tipo della moderna tragedia classica? E vedi poi, o lettore, la strana conseguenza; quello stesso Alfieri a cui la nostra critica trova il difetto di avere con soverchio rigore banditi dalla scena gli episodii, cadrebbe invece per il motivo opposto sotto la sferza del precetto Aristotelico, giacchè non saprebbersi come contro quella regola difendere il personaggio di *Leonardo* nel *Filippo*, quella di *Achimelecco* nel *Saul*, quello di *Cicerone* nel *Bruto Secondo* e perfino quello di *Argia* nell'*Antigone* che lo

stesso Alfieri giudica non necessario, ma che nessuno al certo vorrebbe non ci fosse. Vuolsi, adunque, riguardare come legittimo e fondato il desiderio che l' Alfieri avesse concesso alla sua Musa sobria e severa di voltare e dilettarsi per qualche tragetto, anzichè proseguire con indomita costanza il disegno di discostarsi mai dall' azione dalla prima parola del primo verso fino all'estrema dell' ultimo, siccome con mal celata compiacenza dice l'autore. Vero è che da siffatta particolarità egli desumeva che nessuno almeno potrà giudicare che le tragedie siano « non sue ». Ma non v'ha dubbio che esse avrebbero potuto riuscire originali anche se l'Alfieri assimilate non avesse l'unità e la semplicità dell'azione perchè è appunto in tale associazione che consiste il suo errore. Laonde vuolsi ritenere che, ogniqualvolta anche nella forma meno libera della Tragedia, il poeta saprà innestare gli episodii all'azione principale, in guisa di far mai da questa deviare la mente egli sarà difeso contra qualsiasi censura, come contro ai colpi di una spada di legno un guerriero coperto di ferrea corazza.

Ma se l' Alfieri errava per eccesso nella semplicità delle sue azioni drammatiche, operava poi con grande vantaggio dell' arte ed introduceva in essa una salutare riforma, quando escludeva dalla scena i così detti *confidenti* dei personaggi principali, ammenochè questi confidenti non fossero,

come *Gomez* nel *Filippo*, parte importante, essi medesimi, dell'azione. È vero che siffatta riforma rendeva necessaria una maggiore frequenza di monologhi e di ciò suolsi pure far rimprovero all'Astigiano, ma in questo argomento dei soliloqui, è d'uopo anzitutto considerare se la critica prenda di mira l'abuso del mezzo poetico, oppure la natura del mezzo poetico stesso. Infatti, se la critica rimanesse circoscritta al primo punto noi diremmo che poggia sul vero specialmente per alcune tragedie, avvegnachè nel *Filippo*, a cagion d'esempio, continsi otto monologhi, sei nell'*Antigone*, sette nell'*Agamennone* ed il poeta non possa sempre addurre a scusa di tale abbondanza l'esclusione dei confidenti, mentre è agevole al critico di osservare che la frequenza dei monologhi diminuisce a misura che l'Alfieri progredisce nel suo cammino ed acquista maggior perizia nell'arte. Ed infatti nel *Bruto Secondo* non s'incontra che un monologo di soli tre versi; tre se ne trovano nella *Mirra*; due brevissimi nel *Bruto Primo*; sette è vero in *Sofonisba*, ma dei quali tre non arrivano insieme a dieci versi; cinque nel *Saul* tutti assai brevi tranne il primo: e lo stesso crediamo potrebbe dirsi di altre tragedie, sebbene noi tralasciamo tale fastidiosa ricerca. Ond'è che l'Alfieri aveva anche buon giuoco in dimostrare per molta parte insussistente l'accusa d'avere abusato dei soliloqui. Ma

è poi affatto destituita di fondamento l'affermazione che del monologo debba farsi un uso assai discreto perchè, sebbene sia richiesto talvolta dalla situazione drammatica, costituisca però sempre un'offesa al verosimile. In questo concetto sta racchiuso un errore ed un pregiudizio, giacchè l'arte e la natura si accordano invece e si combinano nel fare al poeta una legge della discreta introduzione del monologo nel Dramma. Infatti che cosa è mai la *parola* per il poeta? Essa è precisamente quello che i colori ed il marmo sono per il pittore e lo scultore. Il poeta, il pittore e lo scultore, artisti tutti ugualmente, hanno d'uopo ciascuno di una materia per mezzo della quale conferire un'espressione sensibile alle idee che loro bollono nel cervello ed il poeta si serve a questo scopo della parola, che è la sua materia, come il pittore e lo scultore si valgono dei colori e del marmo. Nello stesso modo che un blocco di marmo di Carrara è il mezzo potente a Michelangelo per esprimere sensibilmente l'idea di *David* o di *Mosè;* come una tavolozza di colori è il mirabile stromento col quale Raffaello ed il Correggio rappresentano la *Madonna della Seggiola* e *San Gerolamo,* la parola è la materia necessaria a Dante per metterci vivi sotto gli occhi *Sordello* e *Farinata* ed è perciò che colla sua insuperabile precisione lo stesso Alighieri denominava le sculture trovate nel cerchio dei su-

perbi del Purgatorio « un visibile parlare » (1). Se la parola, adunque, è mezzo e non fine al Poeta; se essa è la materia colla quale il poeta eseguisce l'imitazione dell'idea che ha nella mente e per via della quale ce ne fa, per quanto gli è concesso, la rappresentazione, ne discende, come corollario di suprema importanza per l'arte, che quello « che i personaggi pensarono egli debbe opportunamente esprimerlo in detti e di qui la poetica origine dei monologhi » (2). Facendo esprimere colla parola al suo personaggio quello che ha in mente, il poeta non ha adunque il solo scopo di far dotto il pubblico di quanto il suo eroe volge nel pensiero, ma procede invece secondo le intime ragioni dell'arte, laonde, non adoperando con sobria misura il soliloquio, sarebbe un artista incompleto, perchè non si servirebbe di uno dei mezzi che l'arte gli offre per produrre effetti potenti. È infatti con quello stromento che lo Shakspeare sottopone ai sensi dell' uditorio le idee che passano nella mente d'*Amleto* intorno al

(1) Le parole « are the materials which he (the poet) is to dispose in such a manner as to present a picture to the mental eye. And if they are not so disposed, they are no more entitled to be called poetry than a bole of canvass and a box of colours to be called painting » (MACAULAY, *Essay on Milton*).

(2) CENTOFANTI, *Saggio sulla Vita* e *sulle Opere di Vittorio Alfieri.*

destino dell'uomo, le perplessità da cui è tormentato *Macbeth* prima di commettere il suo orrendo misfatto, come Michelangelo atterrisce i risguardanti colla vista del *Giudizio Universale*, come il Canova li trasporta in regioni ideali mostrando loro le *Grazie* cogli « eterei pregi » di che il Cielo le adorna. L'Alfieri che pure tentò e (ci pare) in gran parte riuscì a purgarsi dall'accusa di avere troppo frequentemente usato dei monologhi, non addusse a propria difesa la ragione tutta poetica di quelli. Egli limitavasi invece ad osservare che è proprio della natura umana che un individuo mosso da qualche vivace passione esprima da solo gli affetti ed i pensieri da cui è agitato. E questo argomento è, per se medesimo, bastevole al poeta Drammatico, perchè è desunto da un fenomeno di cui accade ad ogni uomo di fare l'esperienza sovra se stesso. A difesa del soliloquio militano adunque l'arte e la natura; il vero e il verosimile si congiungono in volere una cosa sola, giacchè mentre le ragioni della poesia comandano di far talvolta posto nel dramma al soliloquio, la natura sussurra dal suo canto che un uomo agitato da qualche forte passione, meditante qualche grande impresa, apprestante un orribile delitto, possa benissimo favellare a se stesso; esprimere da solo i moti che gli si affollano nel cuore, i pensieri che gli travagliano la mente, i dubbii, le incertezze, i timori, i desiderii, le spe-

ranze, i rimorsi, che lo rattengono o sospingono in una via pericolosa. Nulla, dunque, è più agevole che dimostrare che il monologo è una cosa naturale ed un mezzo poetico e nulla quindi è più strano che udirlo definire come non naturale ed inverosimile.

L'impiego di questo mezzo poetico conduceva inoltre, come abbiam detto, l'Alfieri all'esclusione dei *confidenti* che così sovente raffreddano e deturpano anche le più belle Tragedie Francesi e che, posti eternamente a fianco dei personaggi principali, sono come l'ombra del loro corpo, nulla fanno, nulla dicono, nulla pensano, ma, ascoltatori indefessi, hanno il solo ufficio di proferire, tratto tratto, qualche trita sentenza, qualche volgare consiglio, per dar agio, direbbesi, all'altro personaggio di prender fiato. I Poeti Francesi approfittano di questo mezzo particolarmente per l'esposizione della tragedia e vi rappresentano così un confidente, che, con isconcia e gravissima inverosimiglianza, figura di apprendere per la prima volta quel che, appunto per la sua qualità di confidente, saper dovrebbe già da molto tempo. Ora un'esposizione di tal natura fatta per via di monologo schiva felicemente tale inverosimiglianza, perchè, laddove è cosa stranissima che un confidente udendo per la centesima volta una cosa, faccia atti di maraviglia e mandi esclamazioni di pietà, di terrore, di compassione come

la prima, non osti invece affatto nè alla natura nè all'arte che un eroe Drammatico agitato da forti passioni ripeta più volte a se stesso la cosa medesima come se fosse nuova. Ma v'ha di più. Non è raro invero che l'uso del monologo anzichè quello del dialogo con un confidente valga a salvare anche il decoro e le morali convenienze dei personaggi, siccome è il caso d'*Isabella* nel *Filippo* dell'Alfieri. Imperocchè l'Astigiano rappresentandoci quell'infelice regina che con un monologo caldo ed appassionato tenta di strapparsi dal cuore l'imagine di *Carlo* e non fa che meglio attizzare la fiamma che la divora, ottiene che ella scansi di confidare altrui una passione scusabile per l'origine e per le circostanze ma pur sempre colpevole, avvegnachè ella sia moglie e madrigna, e prepara la bellissima scena seconda con Carlo, nella quale, senza sforzo alcuno, siamo trasportati nel cuore dell'azione. È vero che il Carmignani discorrendo di questa particolarità del sistema dell'Alfieri scrive che i suoi personaggi « parlano soli senza necessità, partono e vengono senza motivo, dimenticano nei loro discorsi le convenienze della loro posizione, non esistono che allo spedale dei dementi » (1) e critica quindi tutte le esposizioni delle tragedie Alfieriane che cominciano per un monologo. Ma una critica di questa fatta perde ogni efficacia

(1) Carmignani, *Dissertazione Critica*, cap. 5.

perchè non è più che un'aspra requisitoria e, checchè il Carmignani venga sofisticando, non v'ha dubbio essere assai preferibile il casto ed appassionato soliloquio d'*Isabella* nel *Filippo* dell'Alfieri alle invereconde confidenze che *Fedra* fa ad *Enone* nella, per altro bellissima tragedia, del Racine. Noi siam paghi di avere dimostrato che il nostro Autore facendo uso del monologo, non moltiplicava un'inverosimiglianza ma impiegava un mezzo poetico di effetto sicuro. Egli abusò certamente talvolta di quel mezzo e noi non l'abbiamo dissimulato, come non abbiamo dissimulato gli altri difetti che si trovano nella struttura delle tragedie dell'Astigiano.

Ma dopo tutto, e coi difetti che ci abbiamo riscontrati nel presente Capitolo e cogli altri che andremo via via rilevando, la tragedia dell'Alfieri è un edifizio solido e compiuto e non solamente cominciato; è un poema lungamente elaborato che devesi esaminare, non un mezzo qualunque per la diffusione di un'idea politica; è una potente e compiuta manifestazione artistica suscettibile di apprezzamenti diversi, non, come dice un critico eloquente ed imaginoso, da paragonarsi ad una scultura non finita nella quale si scorga soltanto il travaglio del pensiero per diventare un'opera d'arte (1).

(2) Settembrini, *Lezione di Letteratura Italiana*, 91. Questo scrittore ha dettata sull'Alfieri una lezione che è

tra le più belle del suo bellissimo corso di Letteratura. Noi dividiamo solamente alcuni dei suoi apprezzamenti sull'Astigiano, perchè, a nostro avviso, la tragedia dell'Alfieri è un'opera d'arte compiuta e non semplicemente abbozzata. Ond'è che dalla sua lezione stralciamo quest'altro paragone che si avvicina di più al nostro concetto e meglio, secondo noi, apprezza l'opera dell'Alfieri. La tragedia dell'Astigiano « in arte è come una colonna schiettissima di purissime proporzioni, con un solo giro per capitello ed uno per base, non appartenente a nessun ordine di architettura, ma saldo sostegno dov'è allogata e di effetto mirabile ».

CAPITOLO VIII.

Noi non sapremmo meglio incominciare questo Capitolo che con alcune parole del critico col quale abbiamo posto fine al Capitolo precedente. La tragedia dell'Alfieri « è tragedia *intima*. L'argomento o storico, o mitologico, o sacro, o profano, o antico, o moderno, o nazionale, o straniero è tutt'uno; spogliato di tutti gli accidenti esteriori, di tutte le invenzioni fantastiche, di tutti i particolari storici non strettamente necessarii, è tirato nella coscienza e lì nella sua generalità libera è svolto pienamente. » E la tragedia dell'Alfieri, continua il Settembrini, fu *intima*, perchè era necessario che fosse così per raccogliere « tutte le sue forze all'unico scopo di ridestare il sentimento che era spento; il sentimento di moralità, di dignità, di libertà, di nazionalità; il sentimento d'uomo e d'Italiano. » Questa osservazione del Settembrini e la caratteristica d'*intima* che egli trova nella tragedia Alfieriana poggiano sul vero, quantunque non si possa dire così as-

solutamente che mai e poi mai l'Alfieri abbia ritratto il colore locale, mentre si può, crediamo, affermare che la poesia del *Saul* è assai felicemente indovinata e che le tragedie di soggetto Romano, se non per quel che riflette le istituzioni ed i costumi, almeno per ciò che si riferisce ai sentimenti ed alle idee, esprimono tanto quelli dell'autore quanto quelli, se non del popolo, dei personaggi che mette in iscena. Carlo Cattaneo poi facendo un confronto tra il *Filippo* dell'Alfieri ed il *Don Carlos* dello Schiller, dice che l'Italiano si dilunga assai meno dell'Alemanno dalla natura istorica, ed a chi trova meglio significata la verità nelle vaste proporzioni e nel gran numero dei personaggi del Don Carlo risponde che « codesta infine è piuttosto quistione di cornici che di pittura » ed il Bozzelli con diverse parole sviluppa l'identico concetto scrivendo che « l'inverosimiglianza scorta in questo Tragico (l'Alfieri) che un re si presenti spesso sul teatro senza alcun seguito di gentiluomini e di pretoriani, è da lasciarsi a coloro i quali, incapaci d'innalzarsi al puro ideale di una poetica dipintura, non richiedono che pompa sovrapposta di materiali apparati » (1).

Ma lasciando questi particolari addotti a tem-

(1) CATTANEO, *Alcuni Scritti*, Vol. 1°; BOZZELLI, *Dell'Imitazione Tragica*, cap. 10.

perare e circonscrivere l'affermazione del Settembrini, è indubitato che intendendola discretamente, nulla è più vero che dire *intima* la tragedia d'Alfieri e che essa perciò « è diversa dalla Greca, dalla Francese, dall'Inglese, dalla Spagnuola, dalla Tedesca e dall'Italiana anteriore a lui ». Questo apprezzamento che noi mettiamo qui colle parole dell'illustre Napoletano si trovava, del resto, incluso in quel che abbiamo notato nel precedente Capitolo circa al modo tutto personale, ed all'infuori di qualunque precetto od esempio con cui l'Alfieri creava il suo sistema tragico. Ond'è che male assai apponevasi il Pellico quando scriveva che per esaminare l'Alfieri conviene porre il problema « se il sistema tragico Francese perfezionato da Alfieri sia il più o meno convenevole per trattare drammaticamente quelle azioni eroiche che importa alle nazioni attuali di celebrare » (1) giacchè così suppone che l'Astigiano non fosse che un imitatore o perfezionatore del sistema Francese, laddove invece la sua potente originalità gli fece sdegnare d'imitare nessuno. Ciò posto, il fatto che la tragedia dell'Alfieri è tragedia *intima* e non ha, si può dire, altra sede che la coscienza dell'autore, lo conduceva necessariamente a poco o nulla preoccuparsi dell'osservanza della storica verità.

(1) PELLICO, Articoli del *Conciliatore*.

Inoltre è da considerare che quand'anche egli non alteri o modifichi sostanzialmente le circostanze principali del fatto assunto ad argomento del Poema, non riproduce per altro il carattere generale del vero storico nè ritragge i tempi ed i luoghi in cui l'azione si svolge. Le azioni drammatiche dell'Alfieri si compiono invece in luoghi ideali e tra personaggi ideali ed a ciò oltre il concetto artistico che animava il poeta, contribuì certamente la circostanza che, siccome già ci accadde di osservare, la libertà che egli vagheggiava era, dessa pure, una cosa ideale. Ma siffatta particolarità che si riscontra anche nelle opere politiche del nostro Autore e ne è anzi il difetto principale, devesi considerare quale vizio irrimediabile delle tragedie? Si dovrà dire che l'arte ha nelle sue manifestazioni subito le conseguenze perniciose dei concetti vaghi ed indeterminati dell'autore? In altre parole, il poeta è obbligato a rispettare la verità storica nella Tragedia? Il cardine dell'arte tragica consiste esso nello svolgimento delle passioni o piuttosto nella rappresentazione della nuda verità storica?

Il carattere accennato del dramma Alfieriano è stato un formidabile argomento nelle mani dei critici che gli sono avversi, i quali lo hanno giudicato un grave difetto, sentenziando, al solito, che il poeta alle politiche preoccupazioni sacrificava le esigenze dell'arte. Tra il numero grande

dei critici noi ne sceglieremo uno assai celebre, il signor Abele Villemain il quale, nel suo eloquente e bellissimo *Corso di Letteratura Francese*, consacra non meno di tre lezioni a Vittorio Alfieri. Da quelle lezioni si può dedurre su per giù che l'illustre Professore giudichi che Vittorio Alfieri fosse un fanatico Repubblicano e che le sue idee fossero un ostacolo che gli impedirono di diventare un grande poeta tragico. Questa affermazione trova il suo riscontro nell'altra dello Schlegel il quale, negando addirittura all'Alfieri qualsiasi merito artistico, scriveva ancor più assolutamente che le tragedie dell'Astigiano anzichè come opere poetiche vogliono come azioni esser considerate. « Il poeta tragico, dice il Villemain, è un essere pieghevole, molteplice, variabile, signoreggiato da tutte le passioni che presta ai suoi personaggi, ma non avente egli stesso una passione propria che gli vieti siffatte trasformazioni. L'Alfieri così rude, così duro, così altero nel suo ardore repubblicano, non poteva piegare agevolmente il suo genio a concepire e ad incarnare altri caratteri ed altre parti. Il suo capriccio d'uomo lottava col suo interesse di scrittore e l'uomo restava vittorioso. » Noi vedremo fra poco quanto sia arrischiata ed inesatta l'affermazione che il poeta tragico non abbia passioni proprie, ma continuiamo prima la citazione. « Se voi, segue a dire il Villemain, aveste proposto allo Shakspeare, comunque barbaro sia

o lo si supponga, a Shakspeare nato poeta Tragico, di fare una tragedia della morte di Cesare, di rappresentare Bruto che arringa i Romani dopo l'uccisione del Dittatore, ma di non far comparire Antonio; se voi gli aveste detto: fate parlar Bruto, infiammate l'animo dei Romani, risvegliate il loro coraggio ed il loro patriottismo e dopo ciò fermatevi; il poeta avrebbe risposto: no, non sono questi i Romani che io ho trovati nel mio antico Plutarco; dopo che essi ebbero applaudito Bruto, Antonio venne nel Foro alla sua volta a parlare con diversa sentenza, ed i Romani, cangiando avviso, sorsero furiosi contra i congiurati cui inneggiavano pocanzi; ecco il popolo, ecco i Romani ed è così che io deggio porli in iscena. Ma Alfieri che non avrebbe mutato consiglio..... nel *Bruto* sopprime Antonio ed il suo discorso; snatura i fatti a scapito della verità storica e teatrale, perchè dessa offende la sua collera repubblicana; rappresenta i Romani diversi da quello che erano. Bruto insanguinato per l'uccisione di Cesare, pronunzia un energico discorso; Alfieri e il popolo applaudono furiosamente; non più Antonio, non più reminiscenza di Cesare, non più possanza attaccata al nome del Dittatore, ma Romani eroici, inflessibili come a' più bei giorni della Repubblica, e il Dramma finisce » (1). Tuttociò è detto splen-

(1) VILLEMAIN — *Cours de Littérature Française — Deuxième Partie — Leçon Onzième.* — Il Taine, invece,

didamente ed il principio si offre in un aspetto assai specioso, ma chi non si lasci sopraffare dal lenocinio di una forma bellissima e si faccia ad investigare la forza del precetto Drammatico del Villemain e la possibilità della sua applicazione, non tarderà a scorgere che perde la massima parte della sua efficacia perchè è troppo assoluto. Imperocchè quando si dice che il Dramma deve essere *obbiettivo* si proferisce un vero artistico e si addita una delle condizioni a cui il Dramma deve rispondere, solo se ci s' intenda sulla natura di questa Drammatica obbiettività. Ora la natura di questa obbiettività è di essere non assoluta ma relativa soltanto, perchè intesa così diventa qualcosa di reale, di possibile a cui il poeta può sodisfare facilmente, lo che non potrebbe se le si attribuisse tutta la larghezza voluta dallo scrittore francese. Quando adunque si dice che il Dramma deve essere obbiettivo, s'ha da intendere, a parer nostro, che la persona dell' autore debbe restarne fuora tutto quel tanto che è possibile, ma non che

respinge le riproduzioni di epoche e di costumi e dice « que les résurrections tentées sont toujours imparfaites; que toute imitation est un pastiche; que l'accent moderne perce infailliblement dans les paroles que nous prêtons aux personnages antiques; que toute peinture de moeurs doit être indigène et contemporaine et que la littérature archéologique est un genre faux » (Taine — *Histoire de la Littérature Anglaise*, III, 1). Ed ecco una via per giustificare il sistema dell'Alfieri.

debba restarne fuora assolutamente, e così considerando la cosa noi vedremo, discorrendo dei caratteri dei personaggi dell'Alfieri, che egli esagerava la subbiettività della sua tragedia. Ma noi circoscriviamo così una importantissima legge drammatica, perchè è soltanto ponendo delle regole fondamentali praticamente eseguibili che si giova all'arte e non già dettando dei precetti che riescono poi inapplicabili perchè, in luogo di essere subordinati alla natura e trovare in lei il fondamento, sono stabiliti all'infuori di essa e vorrebbero ridurla alla propria stregua. Ma in quella prima guisa procedendo si ottiene veramente che l'Arte stia alla Natura come figlia a madre e che questa presti i canoni fondamentali e fornisca al poeta ed all'artista la materia per via della quale eseguire la propria imitazione, tenendo fisso lo sguardo in quella legge suprema ed indeclinabile che è il *verosimile*. Il *verosimile* è cosa diversa dal *vero* perchè l'arte è diversa dalla natura, ma questa non cessa d'essere la base, il fondamento, la genitrice della prima, epperò tutto quel che appaia essere contrario alle sue leggi universali, il connubio dell'agnello colla tigre, sarà del pari contrario all'arte. Ciò posto, risulta evidente che se è naturale che un uomo si sottragga fino ad un certo punto all'impero delle proprie passioni, non è nè naturale nè verosimile che se ne sottragga affatto, epperò se è possibile ideare non lo è certo ottenere che il poeta Dram-

matico non abbia alcuna passione propria quando crea la sua tragedia. Il poeta drammatico non può mai abdicare la sua personalità per diventare, come pretende il Villemain, un essere pieghevole, molteplice, variabile, un vero Proteo multiforme, perchè questo canone si risolve nientemeno che in trasmutare l'uomo con tutte le sue passioni, in una metafisica astrazione, in una formula algebrica. Il poeta, all'incontro, deve provare in grado supremo tutte le passioni se ha da trasfonderle ne' suoi personaggi, e perciò Camillo Ugoni scrive con molta giustezza che « il poeta tragico destinato a far parlare ed a svolgere le passioni degli eroi e dei re della terra che lasciarono memoria di sè, deve aver l'animo proporzionato all'altezza vera o supposta dei personaggi che suscita dal sepolcro » ed applicando questa sentenza all'Alfieri, aggiunge che il nostro Autore eleggendo la tragica palestra obbediva alla vocazione della natura, perchè aveva « l'animo nobilissimo, la mente sdegnosa d'ogni pensiero che non fosse sublime, il cuore esercitato nella lotta delle passioni » (1). Abbiamo veduto in un altro Capitolo che il Settembrini dice che l'Italia non ebbe tragedie nel Cinquecento perchè questo Secolo fu scettico, mentre la tragedia è il poema delle forti passioni, e lo stesso scrittore, nella sua

(1) Ugoni, *Articolo su Vittorio Alfieri.*

lezione sull'Alfieri, ripete che prima dell'Astigiano l'Italia non ebbe tragedie per « la ragione vera che non ebbe grandi passioni » mentre di passioni comuni, le religiose cioè e le politiche non ce n'erano, ed in quanto alle individuali, dice l'autore Napoletano, mancava la forza di gagliardamente sentirle. Le passioni, adunque che il tragico trasfonde ne' suoi eroi, non sono certamente tutte da lui appagate e sodisfatte nella vita reale, ma tutte, nulladimeno, sono da lui sentite, avvegnachè l'uomo senta ogni sorta di passioni buone e malvagie, ma le assecondi poi o le combatta in virtù della propria educazione e della propria coscienza, o le infreni per il timore della legge, o non dia sfogo ad esse in forza dei limiti impostigli da ciò che lo circonda. Come ben vedete le parole dell'Ugoni e del Settembrini e, se ci è lecito accompagnarci a quegli illustri, le osservazioni nostre abbattono il brillante sofisma del Villemain, sicchè possiamo ritenere come cosa vera che il Dramma è *obbiettivo* soltanto se lo si ponga a confronto delle altre specie di poesia, e prima d'ogni altra della lirica nella quale è la persona medesima del poeta che parla, ma che quella ideale obbiettività prescritta da taluno come condizione fondamentale, implicando l'annichilamento della personalità del poeta, è impossibile ottenerla (1).

(1) Un solo periodo di un solenne Scrittore distrugge, a parer nostro, la dottrina del Villemain, e noi ne fregiamo

Colla scorta delle considerazioni fatte fin qui noi ci siamo singolarmente spianata la via per dare diretta risposta al quesito che ci sta dinanzi, attalchè tutto quel che ci resta da dire pel presente Capitolo ne sarà per lo più la conseguenza. La Tragedia non è la Storia e la fantasia dei Greci assegnava quali inspiratrici all' una Clio,

volentieri il nostro lavoro, perchè è un potente sussidio alla confutazione che ci siamo sforzati di fare dello Scrittore Francese. In un'opera altamente celebrata leggesi adunque. « L'Epico pone le azioni che narra ad una certa distanza, siccome fossero obbietto ad una tranquilla considerazione ed ammirazione, avendo sempre una sua propria consapevolezza della gran distanza che, per ogni lato, dal suo subbietto lo separa, mentre invece il drammatico *s'immerge con tutta l'anima sua* in quella tal situazione della vita umana, sicchè mentre nella sua fantasia la rivolge, *in se medesimo la esperimenta* » (Müller, *Storia della Letteratura Greca*, Cap. 21). Ora se il poeta s'immerge con tutta l'anima nella situazione drammatica e la sperimenta in se medesimo, come si potrà parlare di oggettività? Noi non neghiamo con ciò che le differenze che dal dramma Greco distinguono il nostro, non siamo tali da far questo assai meno soggettivo, mentre lo stesso Müller osserva che l'origine medesima del Dramma Greco fece sì che specialmente attenesse alla lirica. Ed anzi lo svolgersi successivo del Dramma anche presso i Greci fece, non diremo scomparire, ma notevolmente impallidire cotale affinità. Ma resta però incontestabile che il modo d'essere del Dramma si verifica come sapientemente è indicato dal Müller, epperò che l'oggettività, siccome è voluta dal Villemain, è fuori dell'arte non meno che della natura.

Melpomene all'altra. Questo ci accerta che gli obbietti delle due Muse sono affatto diversi e che l'arte di Erodoto e di Tucidide è tutt'altra che quella d'Eschilo e di Sofocle. Tale differenza nulladimeno, non può impedire al poeta drammatico di entrare nel dominio della storia, di compulsarne curiosamente gli annali e di cercarvi il soggetto meglio adatto al poema per la natura dell'avvenimento, per la grandezza dei suoi attori, per l'indole drammatica delle circostanze che lo hanno accompagnato. Ma questa ricerca che bene spesso è istituita dal poeta implica forse che il poeta medesimo debba nel suo Dramma stare alla storia attaccato? Noi crediamo che tale conseguenza non possa in alcun modo considerarsi inclusa nel fatto accennato e che la nuda rappresentazione della realtà storica, o, come dice il Mazzini, « la religione superstiziosa e minuta dei fatti » messa a base del Dramma sia un sistema « esclusivo, inefficace, incompiuto ». Noi certo non seguiamo il Mazzini in tutte le conseguenze dei suoi ragionamenti, mentre quelle conseguenze traevano lui stesso a confessare che ei non sapeva nè come nè quando il dramma, quale era da lui concepito, sarebbe comparso all'orizzonte della letteratura. Ed inoltre noi crediamo che la teorica del Mazzini, tuttochè splendidamente esposta, abbia per fondamento un idealismo che, ove avesse a prevalere, condurrebbe alla ruina dell'arte. Ma

non v' ha dubbio che in quella parte del Discorso in cui mira a combattere i partigiani della rappresentazione della realtà storica, il suo modo di argomentare sia vero, stringente, irrefragabile. La storia per rispondere pienamente al suo scopo, per acquistare il diritto d'essere considerata il racconto veridico e completo degli avvenimenti succeduti e lo specchio, quanto più si possa, fedele della natura degli uomini e dei popoli, deve minutamente quelli narrare, investigarne accuratamente le cause, esporne con sapiente critica gli effetti, e con larga e profonda filosofia apprezzare l'influenza che esercitarono nel mondo. Rispetto agli uomini ella è tenuta a scrutare le latebre del loro cuore per leggervi possibilmente i motivi che li indussero ad operare in un modo piuttosto che in un altro e a rappresentare, come fecero, la loro parte nelle vicende del mondo; a metterne chiaramente in luce l'indole, e nessuna quindi trascurare delle circostanze che meglio giovino a dichiararla. È quest' ultima una parte importantissima della storia, avvegnachè sia spesso da cose di lieve momento che si trae modo di conoscere la natura degli uomini e male quindi appongansi quelli scrittori che reputano certi particolari non degni della storia. Questi al contrario, oltrechè valgono a meglio effigiare l'indole degli individui, giovano anche all'equo e sicuro apprezzamento della natura umana e se avvenga che la storia,

in omaggio al vero, abbia a narrare talune debolezze di qualche grande personaggio, essa non farà loro onta nessuna, mentre il lettore, anzichè collocarli più basso, ripeterà il celebre adagio di una Commedia latina. Tale è l'altissimo e fecondo ufficio della storia che Cicerone chiamava luce della verità, maestra della vita, ed alla quale un altro grande antico voleva attendessero soltanto coloro che la vita consacrano alle pubbliche faccende, imperocchè, diceva egli, « l'esperienza acquistata a far delle imprese sia necessaria a scrivere l'istoria » (1). Ma o noi c'inganniamo, o questo larghissimo ufficio della storia si rivela per la natura sua di gran lunga diverso da quello della poesia, epperò della tragedia che ne è una provincia nobilissima. Invero, come abbiam detto, la poesia è tenuta all'ufficio assai differente di metterci sotto gli occhi il verosimile e pur prendendo le mosse dalla natura, a rappresentare l'ideale che è lo scopo dell'arte.

Questa, scrive Giuseppe Mazzini, nel più volte citato Discorso sul *Dramma storico* e con una vivezza di colori che riflette tutto l'entusiasmo dell'anima sua « non vive di realtà sola e pura; guarda dall'alto sulle umane vicende e ne fa suo campo, ma si nutre sopratutto di libera inspirazione e d'un ardore suo ingenito, originale, eterno.

(1) Polibio, *Le Storie*, IX, Trad. del Domenichi.

È leva che, vagando di cosa in cosa per la universalità degli oggetti reali, ha pur sempre fisso ed immutabile il punto d'appoggio nel core; è lago la cui faccia riflette i colli ed i boschetti che lo attorniano e più vivi ed evidenti di quanto è men turbato e più puro. Figlia del Cielo e del genio, essa tocca la terra, come appunto la terra ed il Cielo si toccano all'orizzonte senza confondersi e compenetrarsi ". " Ora perchè vorreste voi, continua il Mazzini, strozzare il poeta coi fatti, aggelarlo col positivo, farlo scendere dal suo trono all'ufficio meccanico di traduttore? " Non v'ha dubbio che ponendo alla fantasia del poeta questo freno indiscreto noi la uccideremmo; l'ufficio del poeta si confonderebbe con quello dello storico e le due Muse della storia e della tragedia diventerebbero una sola. Ma, siccome scriveva con profonda giustezza quel gran critico che fu Aristotile, " l'istorico ed il poeta non sono differenti nel parlare con verso o senza verso, e certo mettendosi le cose d'Erodoto in verso non saranno perciò meno certa istoria con verso che senza verso. Ma in questo sono differenti che l'uno dice le cose come sono avvenute e l'altro quali possono avvenire " (1). La rappresentazione del verosimile, non ci stancheremo di ripeterlo, è il proprio oggetto dell'arte, epperò se il pittore e

(1) Aristotile, *Poetica*, III, 7. Trad. del Castelvetro.

scultore trasfonderanno nel quadro e nella statua tanta virtù da fare esclamare i riguardanti che le loro creazioni sono tipi ideali di bellezza, hanno pienamente corrisposto alle esigenze dell'arte e ciò appunto perchè il bello di quelle opere, senza venir meno alle leggi della natura, è per altro maggiore di quel che si trova negli umani. Chi infatti rinvenne mai un essere che pareggiasse in bellezza la Venere Medicea o l'Apollo di Belvedere? E quando quel Greco scultore chiamava le più belle cortigiane d'Atene, per togliere da ciascuna qualche bellezza da conferire alla sua statua, che altro dimostrava, raccogliendo in una sola imagine le qualità di molti individui, se non che l'arte si propone il verosimile? Quel che si dice delle Arti Belle, devesi pur dire della Poesia che è legata ad esse non solo per affinità, ma per vincoli proprii di sangue, ma più varii, più efficaci, più possenti effetti produce per via di quello stromento mirabile e multiforme che è la parola (1). Tuttociò non significa

(1) Siamo lieti di avvalorare questo concetto colle seguenti parole desunte da una lettera del Foscolo, ed il lettore vorrà crederci se gli diremo che non la ricordavamo affatto quando abbiamo scritto quel che sta nel testo, e che soltanto ci capitava sott'occhio dopo assai tempo da che l'avevamo letta la prima volta. Anche il Foscolo istituisce un paragone tra il poeta e l'artista e dice che il poeta tragico deve alla *realtà* (noi abbiam detto alla

per altro che il Dramma ripudii assolutamente il fatto storico. No certamente, giacchè farebbe stabilire un canone altrettanto pericoloso che il canone contrario. Ma si vuol dire che se il poeta assuma il fatto storico, lo assume non per obbligo ma per semplice elezione e perchè, per avventura, trova che quel fatto s'accorda colla sua fantasia e colle esigenze dell'arte. Questo importa di avere in mente, per potere concludere che se quelle esigenze e la fantasia ripugnassero alle circostanze del fatto, nulla vietare potrebbe al poeta di foggiare il fatto medesimo come l'arte e la fantasia gli suggerissero. È quindi indubitato che la tragedia debba rappresentare la natura umana alquanto maggiore di quel che è realmente, epperò il poeta che mettesse in iscena Cesare in tutta la sua grandezza non sarebbe, in omaggio al vero storico, obbligato a dire che ei vergognava della sua calvizie e, per tema di cadere, impallidiva ogniqualvolta ascen-

natura) aggiungere « la bellezza, grandezza, deformità ideale, come fanno i sommi pittori e scultori, i quali ci rappresentano volti d'uomini che noi confessiamo essere perfettissimi della specie umana, e nondimeno non troviamo tra i mortali viventi verun modello che somigli a quelle figure. Con che si viene a conseguire il nuovo, il mirabile, il sublime, senza i quali non si danno arti d'imaginazione » (Foscolo, *Epistolario*, vol. I, pag. 452. Edizione Lemonnier, 1852).

deva il carro trionfale. E nol sarebbe perchè accennare a quelle debolezze degne d'individui affatto volgari, mentre il pubblico è tutto assorto nell'ammirazione dell'uomo straordinario le gesta del quale furono di tal volo che non seguirian « lingua nè penna » come dice il Divino Alighieri, a null'altro approderebbe che a richiamarlo dalle superne regioni dell'arte alla più cruda e più bassa realtà. Se, adunque, è incontestabile che il poeta debba per sodisfare alle esigenze dell'arte dipingere l'umana natura più sublime di quel ch'essa ci si dimostra, riescirà del pari incontestabile che, dopo siffatta violazione permanente del vero, quelle dei fatti particolari della storia, non che essere una colpa che egli commette, diventeranno bene spesso una necessità a cui non gli sarà dato sottrarsi. In queste idee generali stà perciò racchiusa la più ampia giustificazione del sistema dell'Alfieri e la sua tragedia « intima » non solo è spiegata dalle circostanze particolari del tempo in cui appariva, ma non si trova in alcuna disarmonia colle ragioni dell'arte, la quale appunto perchè si libra in una sfera superiore, non è soggetta alle mutevoli esigenze della vita umana, ma ha leggi fondamentali fisse, immote, eterne.

Senonchè dopo le dimostrazioni dei principii riescono per lo più opportuni gli esempii, i quali coll'esperienza dei fatti particolari valgono a

suffragare potentemente la verità dei principii universali. Ond'è che, a conforto delle nostre considerazioni, assumeremo lo stesso esempio della morte di Cesare d'onde il signor Villemain traeva largo partito per criticare l'Astigiano. Questi infatti mettendo fine al suo *Marco Bruto* col verso proferito dal popolo

« Con Bruto a morte o a libertà si vada »

non viola in realtà alcun fatto storico particolare, ma cambia nulladimeno l'intiera natura dell'avvenimento, perocchè escludendo *Antonio* dall'ultimo atto della tragedia, lascia supporre che gli uccisori di Cesare giungessero a ristabilire le prische libere istituzioni anzichè avere aperta la via a maggiori sventure. Nel *Giulio Cesare* dello Shakspeare, invece, noi impariamo il corso degli avvenimenti presso a poco come se leggessimo Plutarco. Il brillante critico Francese dal paragone che istituisce tra i due poeti, desume una conseguenza tutta favorevole allo Shakspeare e dice che le politiche preoccupazioni condussero l'Alfieri ad offendere la verità storica e la verità teatrale. Ma quando il pubblico è invitato alla rappresentazione della *Morte di Cesare* s'attende egli in realtà a vedere trasportare sulla scena Plutarco con fedeltà scrupolosa e ad udire esporre i fatti che prepararono quell'uccisione e le con-

seguenze che produsse? A questo proposito io debbo confessare al lettore che ogniqualvolta mi accade di leggere i poemi storici dello Shakspeare, stupendi per tanti rispetti, chiedo a me medesimo se essi propriamente rispondano all' idea del Dramma. Una siffatta interrogazione mi conduce sempre a riconoscere che l'idea del Dramma fu dal gran Tragico Inglese meravigliosamente incarnata in *Romeo e Giulietta*, nel *re Lear*, in *Otello*, in *Amleto*, in *Macbeth*, giacchè il poeta avendo a fare con novelle, con tradizioni, con leggende spiegava libero volo colla possente fantasia, ma mi lascia poi dubitoso che con uguale felicità ei l'incarnasse negli *Enrichi*, in *Giulio Cesare*, in *Antonio e Cleopatra*, in cui credette d'infrenarla in obbedienza alla storia. Ma la poesia non può, dice il Cattaneo, « farsi l'ossequioso e minuto daguerrotipo dell' istoria » ed è poi certissimo che, per quanto colto ci compiacciamo supporlo, pubblico non v'è il quale possa accogliere nell'animo tutte le profonde e svariatissime impressioni che la meditazione severa della storia fa nascere alla caduta della Romana Repubblica. Per quanto vi s' applichi il genio di Shakspeare non potrà che rispondere imperfettamente all'idea del Dramma un poema in cui Cesare sia ucciso al principio del terzo atto e che abbracci tutto quell' immenso complesso di avvenimenti che dalla congiura di Bruto va fino

alla battaglia di Filippi. Invero la moltiplicità degli accidenti, la varietà delle fasi, il numero stragrande degli attori di fatti tanto straordinarii non potranno mai contenersi entro i limiti angusti di un Dramma, per quanto larghe se ne suppongano le proporzioni, senza contare poi che le impressioni per essere infinite e di varia natura, perderanno per ciò stesso della loro efficacia. Checchè se ne dica, una grande moltitudine di fatti ed un intiero periodo storico ostano all'indole della tragedia e per le ragioni da noi accennate circa la natura dell'arte, e per quelle dell'economia del poema e per le impressioni che esso deve suscitare (1). Epperò saviamente pro-

(1) L'egregio signor professore Guido Falorsi, l'elegante Autore di *Guardare e Pensare*, al quale io mi professo gratissimo per molte cose gentili dette a mio riguardo nella *Quarta Dispensa* del 1873 dell'*Archivio Storico Italiano*, non si acqueta però a questo concetto ed oppone che i *Persiani* d'Eschilo sono un'Epopea, « ed Epopea non di un solo popolo ma di tutto il Mondo Pagano il *Prometeo* ». Ma l'indole della tragedia dei Greci è troppo diversa da quella della nostra ed inoltre fra gli stessi poemi d'Eschilo, *Prometeo* è affatto speciale ed i *Persiani* più che una tragedia sono un Inno di glorificazione alla Grecia vittoriosa dei Barbari. Del resto la tragedia come fu concepita da Eschilo si confonde bene spesso colla lirica ed è troppo diversa da quelle di Sofocle e di Euripide (che pur sono tanto differenti esse medesime dalle moderne manifestazioni dell'arte tragica) per poter essere assunta come termine di confronto. E noi osserveremo che Sofocle

cederà il Poeta che qualcuno soltanto degli episodii di un'epocà Storica trasceglierà ad argomento della tragedia. In quel tristo e grandioso periodo storico che terminò con dare la signoria dell'impero Romano ad Augusto, il fatto della morte di Cesare offre tutti gli elementi della tra-

fu il primo ad abbandonare il costume di presentarsi alle feste di Bacco colle trilogie Drammatiche, giacchè, ben diversamente da Eschilo, egli attribuiva alla tragedia un significato che le rendeva necessarii altri confini ed altre forme. Del resto anche il Bozzelli, parlando di Shakspeare, riconosce il vizio intrinseco di quei componimenti di cui discorriamo nel testo, e l'impossibilità che in così vasti poemi l'attenzione possa essere sufficientemente concentrata e le varie parti del Dramma strettamente connesse (*Dell'Imitazione Tragica*, Cap. 14). Ed il Cattaneo scrive con molta efficacia: « La poesia non può farsi l'ossequioso e minuto *daguerrotipo* dell'istoria. Ogni frusto di carta che si venisse scoprendo nelle botteghe dei rigattieri o nelle catacombe delle biblioteche, potrebbe, accusando circostanze ignote, demolire da capo tutto l'edificio, e i popoli per piangere in teatro con ipotecaria sicurezza, dovrebbero aspettare la fine dei secoli e la risurrezione della storia universale nella mistica valle..... Ma tutta questa materia istorica non è per l'arte che una servile sustanza destinata a ricevere e sostenere una forma; non è più che un corpo destinato a fodero dello spirito e della vita. Ciò che importa è l'efficace trattazione degli affetti e il profondo commovimento delle moltitudini adunate. E se il poeta può darci questo, questo solo, gli siano rimessi pure tutti i suoi peccati » (CATTANEO, *Alcuni Scritti*, Vol. I, pag. 14-15. Milano 1846).

gedia. Quel fatto fu principio, cagione, pretesto di tutti gli avvenimenti che succedettero appresso; *Marco Bruto* e *Giulio Cesare* rappresentano e significano le opposte tendenze che dividevano la società Romana, e le grandi e diverse passioni da cui sono agitati quei due uomini che tanta influenza esercitarono nelle cose del mondo, una volta che vengano tra loro a contrasto in sulla scena, debbono produrre necessariamente ed al più alto grado il sublime tragico. Vittorio Alfieri vide tuttociò nella uccisione di Cesare. Senonchè egli che, vissuto ai tempi in cui accadde, sarebbe assai probabilmente stato uno dei congiurati, nella sua tragedia, che con magnanimo orgoglio dedicava « al popolo Italiano futuro » era dalle proprie idee politiche condotto a rappresentare la congiura di Bruto in modo che invece di uno sterile e dannoso conato, apparisse una vittoria definitiva della libertà di Roma. L'Astigiano scelse, adunque, quell'episodio a soggetto della sua tragedia e l'averlo così trattato, se è vero quel che noi abbiam creduto dimostrare, non può offrire sodo fondamento alla critica e ciò non già perchè la tragedia s'intitoli *Bruto* piuttostochè la *Morte di Cesare*, ciò non mutando in alcuna guisa la sostanza della cosa, ma sibbene perchè, conferendo al fatto una fisonomia diversa da quel che ebbe veramente, il poeta non commise alcun reale peccato contra l'arte.

Noi possiamo quindi affermare con piena sicurezza che il *Marco Bruto* è uno dei più perfetti componimenti dell'Alfieri e che questa tragedia, nella quale l'ambizione di Cesare e l'amor patrio di Bruto son posti tra loro a contrasto, regge vittoriosamente a qualsiasi censura. Invero il modo con cui la storia vi è rappresentata non arreca pregiudizio alla verità teatrale nella tragedia dell'Alfieri ed anzi le giova potentemente, perocchè se, morto il Dittatore, Bruto avesse dovuto tentar di trasfondere il suo entusiasmo in una moltitudine corrotta, egli, personificazione d'ogni virtù e d'ogni nobile aspirazione, perderebbe la vera grandezza tragica e ci si offrirebbe soltanto quale un vano utopista. Nel suo ardore Repubblicano l'Alfieri non faceva alcun cenno nella tragedia di quel che succedette appresso la morte di Cesare e foggiava la storia come l'avrebbe voluta; rappresentava Bruto assai maggiore di quel che fu veramente; un ente ideale tra Dio e l'uomo, come dice il poeta medesimo; terminava il Dramma quando il popolo infiammato dalla sua irresistibile eloquenza grida libertà e Cesare tiranno; non lo proseguiva fino al punto in cui una bassa e furibonda plebaglia sedotta dalle artificiose parole di Antonio e dai pingui legati di Cesare corre forsennatamente a spianare le case dei congiurati e li costringe a fuggire da Roma. Se il vero storico è così violato nella tragedia del-

l'Alfieri; se taluno, non conoscendo gli avvenimenti, potrebbe argomentare dal Dramma che Bruto abbia effettivamente ristabilite le libere istituzioni, non v'ha dubbio che il vero poetico vi splenda di vivissima luce. Epperò questa tragedia nella quale Bruto, con bello e sapiente concepimento, si risolve ad uccidere Cesare soltanto dopo che fino all'ultimo ha tentato vanamente d'inspirare nel suo animo il proprio bollente entusiasmo e di fargli abbandonare l'usurpata signoria, questa tragedia, diciamo, pur prescindendo dalla forza irresistibile con cui il sentimento di libertà vi si trova sviluppato, vuole essere annoverata tra le migliori dell'Astigiano.

Se noi non c'inganniamo il nostro lungo discorso dovrebbe avere dimostrato che il canone drammatico del signor Villemain non si appoggia nè sulle leggi della natura nè sulle ragioni dell'arte. Ma fuvvi chi cercò di conciliare le due opposte sentenze e (giacchè non manca mai taluno che segua le vie di mezzo quantunque il senno del Macchiavelli le giudicasse fatali) fece a tal uopo la singolare scoperta di due specie di tragedia. Alla prima di esse assegnava l'ufficio di dipingere e d'incarnare in un individuo, storico o favoloso che sia, una data passione col fine di farla ammirare, abborrire o compiangere e concedeva per questa al poeta di non considerarsi obbligato a mantenere la storica realtà. Ne prescrisse in-

vece la rigorosa osservanza nella seconda, imperocchè le assegnò lo scopo di rappresentare il carattere di un'epoca, l'indole di un governo, la natura e le fasi diverse di un grande e complicato avvenimento od altro analogo vastissimo obbietto, a conseguire il quale la verità dei fatti ed il carattere dei personaggi dovrebbero necessariamente restare inalterati. Il nostro consiglio intorno a questa novella specie di Tragedia che potrebbe appellarsi e fu anche appellata *quadro storico,* è già manifesto per le cose discorse nel presente Capitolo, perchè sia necessario di qui ripeterlo. Tuttavia torna opportuno osservare ancora che se si possono ammettere tragedie in cui la forma, la struttura, le proporzioni siano diverse perchè tale differenza non arreca oltraggio veruno alle ragioni dell'arte, non si può ammettere invece la divisione della tragedia in due specie, di cui l'una avrebbe un fine diverso da quello che è proprio della poesia. Invero la nuova specie di tragedia, imponendo al poeta il dovere di rappresentare rigorosamente la *realtà storica* anzichè il *verosimile,* usurperebbe le appartenenze della storia, diventerebbe una cosa con essa. Per questa tragedia non sussisterebbe quindi più la necessità di dipingere l'umana natura alquanto maggiore di quel che è veramente, perchè le debolezze, le incongruenze, le contraddizioni più strane e più inaspettate dell'uomo si

considererebbero quali mezzi poetici e conservare il carattere dei personaggi sempre uniforme non sarebbe più necessità assoluta dell'arte, ma sibbene tirannia di alcuni precettisti oppure tutt'al più legge da essere rispettata unicamente nell'antica specie di tragedia. In questa, scrive difatti Silvio Pellico, ogni personaggio è « quasi il tipo ideale di un carattere, quasi un'immagine allegorica della passione che si vuol dipingere. Nella specie invece di tragedia che chiameremo *storica*, l'uomo che in una data circostanza è apparso forte, può col mutarsi di questa circostanza condursi con debolezza; se questa mutazione sia tratta dalla verità del fatto il poeta non è tenuto ad alterare il fatto per osservare il precetto surriferito; egli anzi con questa cieca osservanza nuocerebbe all'effetto » (1). Il precetto a cui il Pellico allude è appunto quello dell'uniformità del carattere dei personaggi, ma esso, non che riposare soltanto sull'autorità di Aristotele o d'Orazio, è dedotto dalla natura stessa della tragedia epperò è vero ed eterno al pari dell'arte e non può patire eccezione. Ond'è che la natura della tragedia essendo una sola essa non può presentarsi sotto un duplice aspetto al pari di Giano Bifronte e la distinzione istituita dal Pellico non ha alcun sodo fondamento. È quindi

(1) Pellico, *Articoli del Conciliatore.*

appena necessario di aggiungere che quando il Pellico, in appoggio della teoria surriferita, assume l'esempio di Federico Barbarossa e pretende dimostrare che dovrebbe lodarsi il poeta il quale « dopo avere dipinto questo principe in tutta l' ebbrezza dell' insolenza, come il più intrepido dei conquistatori, insultante alle rovine della distrutta Milano, lo rappresentasse quindi alla fine del dramma, fuggiasco per le Alpi, avvilito dalla sconfitta, tremante ad ogni pericolo, divenuto insomma volgare e premuroso più della vita che della gloria » in seguito alla sconfitta di Legnano, s'inganna naturalmente nell'applicazione perchè si era ingannato nella premessa. Il poeta, invece, che avesse dipinto Federigo ebbro de'suoi crudeli successi e « sprezzatore d'uomini e di Dei » potrebbe benissimo rappresentarlo solo e fuggiasco ma non avvilito, tremante e volgare, imperocchè quella prima situazione drammatica non arrecherebbe oltraggio alcuno al vero poetico ed alla reale grandezza dell'individuo, laddove rappresentare l' implacabile Imperatore abbattuto ed oppresso dal mutar della fortuna lo farebbe discendere alla misura degli uomini volgari e verrebbe meno alla ragione intima e suprema della tragedia. L' uniformità del carattere dell'eroe tragico essendo perciò non un capriccio ma una necessità dell' arte, vuol essere sempre mantenuta, sicchè noi possiamo con tutta sicu-

rezza appellar difettosa la prima venuta in iscena di *Atalia* nella, per altro mirabile, tragedia del Racine. Infatti per tutto il primo atto e per parte del secondo, quella regina è dal poeta annunziata come superba, feroce, crudelissima, dispregiatrice d'ogni cosa più sacra, ed il lettore e lo spettatore credono d'averne conosciuto il carattere quantunque non l'abbiano ancora udita ed attendono, a buon dritto, che tutto quel ch'ella farà e dirà corrisponda al carattere che le è attribuito. In quale aspetto invece compare *Atalia* e qual è il suo primo linguaggio? Essa viene in iscena con passi irresoluti e tremanti e le prime parole che proferisce rispondendo alla sua confidente che cerca infonderle un po' di coraggio sono precisamente queste;

« Non; je ne puis; tu vois mon trouble et ma faiblesse;
« Vas; fais dire à Mathan qu'il vienne, qu'il se presse.
« Heureuse, si je puis trouver par son secours
« Cette paix que je cherche et qui me fuit toujours! » (1)

Come! È questa dunque la feroce Atalia, la disperditrice della razza di David, la schernitrice del Dio d'Israello, la Jezabele del regno di Giuda, l'usurpatrice sanguinaria contra cui si appuntano le ire ed alla cui rovina tendono i disegni di *Joad* sommo sacerdote? Questa è piuttosto una vol-

(1) Racine, *Athalie*, II, 3.

gare femminuccia che, spaventata da un triste sogno, non si regge più sulle gambe ed ha bisogno dei conforti del ministro d'idoli vani che volge a proprio piacere le chiavi della sua coscienza. Questa è una donna infelice che in luogo di eccitare contra sè l'odio, risveglia piuttosto la compassione per i terrori ed i tristi presentimenti da cui è agitata. Questa insomma non è l'Atalia che il Racine ha rappresentata finora.

Con profondo sentimento dell'arte invece l'Alfieri terminava il suo *Filippo* offrendo questo re che, dopo un fuggevole lampo di pentimento e di rimorso alla vista di *Carlo* e d'*Isabella* che gli stanno morti dinanzi, riprende tutta intiera la natura sua e volgendosi a *Gomez* gli dice imperiosamente:

> « . . . . si asconda
> « L'atroce caso a ogni uomo. A me la fama,
> « A te, se il taci, salverai la vita ».

Questo tratto, invero, è l'ultima pennellata che, conservandoglielo, completa il carattere di Filippo il quale avendo per tutta la tragedia implacabilmente mirato allo scempio della moglie e del figlio ed essendosi sempre offerto cupo, misterioso e freddamente crudele, non poteva agire e parlar diverso senza mutar indole all'improvviso (1).

(1) È a vedersi nel Cattaneo il paragone tra il carattere del *Filippo* d'Alfieri e quello del *Filippo* di Schiller e come

L'uniformità del carattere è adunque, una legge a cui il poeta non può impunemente sottrarsi e che non può essere applicata ad una specie piuttosto che ad un'altra, imperocchè, a parte la forma, la tragedia, come poesia, non deve avere che un solo obbietto, la rappresentazione del verosimile. La tragedia prettamente, strettamente storica è un accidente che può avverarsi soltanto quando le ragioni della poesia non si oppongano alla fedele riproduzione del fatto storico. Ma innalzare l'osservanza della storia a canone rigoroso ed inviolabile noi crediamo fermamente che sarebbe stabilire un principio funesto per l'arte tragica, giacchè suo compito non può essere di rappresentare con fedeltà l'umana natura. L'ufficio di rappresentare tutta la verità della vita sulla scena spetta piuttosto alla commedia, come oggi la s'intende, la quale ha per oggetto un verosimile che si scosta assai meno dal vero e può essere considerata poesia fino ad un certo punto soltanto, perchè appartiene particolarmente ad una sola età. Ma la tragedia è propria di ogni tempo e di ogni luogo appunto perchè non appartiene specialmente a nessuno e si libra in una sfera superiore a tutti e sovente in quella misura

il critico metta bellamente in luce, a vantaggio dell'Astigiano, le contraddizioni e le incongruenze che si riscontrano nel personaggio di Filippo quale fu ideato dal gran Tragico Tedesco.

nella quale i sogni dell' imaginazione differiscono dalla nuda quotidiana realtà (1).

(1) Alcuni dei critici che vorrebbero che la natura umana fosse nudamente riprodotta nella tragedia, sono dalle strette inesorabili della logica guidati ad ammettere che allato a personaggi grandi e sublimi ne siano di bassi e triviali e che a scene terribili se ne possano far seguire di comicamente ridicole. Essi naturalmente invocano l'esempio dello Shakspeare. Niuno più di me è disposto ad ammirare quel genio straordinario e niuno più di me procede sciolto dai freni di una critica esclusiva. Ma l'ammirazione non deve far velo al retto giudizio e indurre a trovar buono nello Shakspeare anche ciò che è manifestamente cattivo, persino quei concetti sconci e triviali che lo Schlegel tenta invano di difendere e giustificare. Shakspeare è uno dei più grandi poeti del mondo e non ha, perciò, bisogno di apologisti come non può perdere della sua grandezza se altri, in omaggio alla verità, dirà che in lui c'è non poca lega mista ad oro finissimo. Ecco del resto come intorno allo Shakspeare si esprime un critico suo caldo ammiratore; « Il ajoute les coulisses à la scène; il ne songe point à ennoblir, mais à copier la nature humaine et n'aspire qu'à rendre sa copie plus énergique et plus frappante que l'original. De là les mœurs de ce théatre et d'abord le manque de dignité ». (TAINE, *Histoire de la Littér. Anglaise,* II, 4).

CAPITOLO IX.

Continuando il sistema adottato nei due Capitoli precedenti, di sottoporre ad esame le accuse che si muovono al teatro dell'Alfieri e di considerarle tenendo fissi gli occhi alle ragioni ed alle esigenze dell' arte, noi guarderemo adesso alla terza delle accuse di cui ci siamo proposti di discorrere. L'Alfieri, si dice, impresse un grave difetto nel suo teatro collo sbandire dalla scena tutti gli affetti dolci e soavi; col non far mai signore del poema l'amore, il quale o non ha parte nella sua tragedia, o se l'ha è in modo subordinato e non principale ed è poi sempre rappresentato in guisa che questa dolce e tenera passione non si manifesta nella maniera più universale ma ritiene invece un non so che d'imperioso e d'austero che le conferisce una tinta severissima.

« Amor che a cor gentil ratto s'apprende »

ed a' cui strali l'Alfieri fu accessibile quant' altri mai, è dall'Alfieri stesso reputato passione degna

appena del coturno e non è quasi mai trattato come obbietto precipuo del poema. L' amore difatti è scopo primario dell'azione in *Mirra* ed in *Alceste* soltanto; ma in quella trattandosi di una passione incestuosa esso perde le qualità più amabili per il fatto della colpa; questa fu l'ultimo suono della Musa tragica dell'Astigiano e frutto de'suoi studii serotini della Greca letteratura. Le passioni invece di cui l'Alfieri più particolarmente si compiacque sono forti, violenti, terribili; l'odio, l' ira, l' amore indomabile di libertà alle prese cogli ostacoli della tirannide furono da lui espressi con un linguaggio corrispondente, epperò la Melpomene Alfieriana appare quasi sempre fieramente atteggiata col suo pugnale, offre quasi sempre l'imagine del mare in tempesta e tu vanamente aspetti che ella ricerchi e scuota le corde sensibili del cuore. In prosa ed in verso l'Alfieri preoccupavasi della censura che gliene veniva fatta, ma lasciava scorgere per altro che non credeva avesse fondamento di ragione. « Ogni scrittore, dice egli difatti nei pareri sulle tragedie, ha e dee avere una faccia sua propria. Quella del presente tragico non è la dolcezza in supremo grado; quindi ogni qualvolta si ammetterà che la dolcezza debba essere il primo pregio del più terribile genere di poesia ché v'abbia, l'autore di queste tragedie si dà intieramente per vinto e si conosce incapace di tentare ciò che per evidenza

di ragione a lui non par essere il vero e che per l'impero della sua propria natura a lui riescirebbe impossibile in questo genere. Ma se la dolcezza al contrario dee solo regnare, sovra ogni altro pregio, nella lirica poesia, l'autore ha scritto egli pure i suoi sonettucci pur troppi e non poche altre rime, sulle quali si potrà giudicare se egli sapeva cosa sia la dolcezza del verseggiare e dove e come adoprarla si debba ». In un sonetto poi la sua tragica Musa si scusa d'essersi offerta

« ..... scomposta il crine e il guardo orrendo,
« In fuoco d'ira fiammeggiante il volto »

e aggiunge ironicamente

« Tutt'altra omai d'appresentarmi intendo,
« Io canterò d'amor soävemente;
« Molle udirete il flauticello mio
« L'aure agitare armonïosamente »

Come ben si vede la censura di cui ci occupiamo non ha fondamento in un difetto reale ed esistente nel teatro dell'Alfieri, ma sibbene discende da una deficienza. Quell'ira che continuamente campeggia nei poemi dell'Astigiano, quel sistema di accumulare sempre l'odio sul reo oppressore, anzichè risvegliare il sentimento della compassione per l'innocente oppresso; quel proposito costantemente proseguito di esiliare dalla scena la dolcezza e la soavità degli affetti in guisa che la tragedia

quasi sempre alla mente, raramente parli al cuore; tutto ciò è che ha dato vita a quella censura la quale non si riferisce ad alcun proprio oltraggio che l'Astigiano abbia arrecato all' arte, ma non per questo cessa di avere una reale importanza. Ed invero se noi leggiamo le tragedie di Giovanni Racine, non v'ha dubbio che quel grande poeta susciti non poche volte nell'animo nostro un senso che si può quasi chiamare di dispetto, in veggendo come egli dappertutto incastri l'amore e deturpi le più tragiche situazioni in ossequio alle costumanze ed alle abitudini del pubblico per il quale erano fatti i suoi poemi. Ond'è che quel lezioso amore di *Ippolito* per *Aricia* che egli ha incastrato nella *Fedra* si risolve in un vizio cardinale che fa rimanere il poeta Francese assai al disotto di Euripide, sebbene il genio del Racine apparisca fulgidissimo in quella azione tragica. Del pari il modo con cui ha rappresentato l'amore di *Pirro* per *Andromaca* nella tragedia di questo nome, che è nondimeno una delle sue più belle, ha qualcosa di così stravagantemente galante che qualche momento fa diventare ridicolo quell' eroe. Ora questo difetto del Racine, che trovasi pure talvolta nel Corneille e che è la mortal piaga del Metastasio, questo difetto, diciamo, ha il suo contrapposto nelle tragedie d'Alfieri. Senonchè mentre quelle tragedie Francesi pervengono talvolta ad infastidire coll'eterno amore che a torto od a ragione

si ficca dappertutto, nei poemi dell'Alfieri non deplorasi realmente la sua mancanza, perchè non avrebbe niente da fare per il modo con cui sono eseguiti, ma soltanto essi fanno riuscir grave che l'Astigiano non abbia talvolta raddolciti gli accenti della sua Musa ed esposte sulla scena le pietose vicende di qualche amore infelice. Imperocchè Melpomene può bene compiacersi il più sovente di terribili e romorose catastrofi, ma piuttosto che avere il crine scomposto e gli occhi fiammeggianti, può anche desiderare alcuna fiata di piangere e d'intenerirsi su compassionevoli vicende di diversa natura. Agitare sempre l'aura armoniosamente col molle flauticello sarebbe certo lusingare un riprovevole oblio, secondochè l'Alfieri continua nel citato Sonetto; agitarla invece talvolta in quel modo sarebbe stata una varietà che avrebbe reso più agevole il cammino a chi percorra la galleria degli eroi dell'Alfieri, come la vista d'una valle amena o d'un poggio fiorito rallegra e riposa il viandante che per lungo tempo abbia dovuto superare rupi faticose ed inoltrarsi per sentieri selvaggi. Ma il concetto dell'unità dell'azione aveva suggerito all'Alfieri di bandire rigidamente dai suoi poemi gli episodii e le passioni secondarie; del pari il considerare che proprio ufficio della tragedia è trattare le forti passioni ed i terribili e romorosi accidenti, fecelo rifuggire dal concedere luogo principale, fosse pur qualche volta soltanto,

ad una passione che stimò appartenere esclusivamente alla lirica. Epperò questo concetto troppo strettamente inteso produceva l'uniformità delle passioni, come intendere troppo strettamente l'altro concetto dell'unità dell'azione produceva l'uniformità dell'ossatura della tragedia.

Senonchè, a renderci intiero conto di questa specialità, non vuole essere pretermessa anche la considerazione che a trattare di preferenza passioni energiche e terribili l'Alfieri era potentemente indotto dal fine politico e nazionale che aveva di mira. Ad infondere nuova vita e vigore nelle vene della prostrata Italia certamente potè meglio giovare il linguaggio forte e robusto che l'Astigiano continuamente parlò, di quel che fatto non avrebbe un altro linguaggio più mite, più soave, inspirato da sentimenti più affettuosi. Egli è coi forti propositi e non colle lagrime che si fanno i popoli; e ad infondere i forti propositi e la fermezza della volontà efficacemente contribuì l'Alfieri, i cui poemi perciò non devono essere considerati quali azioni anzichè quali opere, come dice chi vorrebbe torgli ogni merito d'artista, ma sibbene opere ed azioni insieme. Il suo proponimento di cittadino fu dall'Astigiano proseguito collo stesso severo rigore con cui concepiva ed esplicava la sua dottrina tragica, e si trovò in mirabile e feconda armonia coi bisogni, colle esigenze e colle idee del tempo. Epperò il chiarissimo Domenico Berti, l'autore della *Vita di Giordano Bruno,* dice con grande

giustezza che « a chi sa usare tutte le sue facoltà in opera di tanta importanza, più che il nome di poeta gli si conviene quello di uomo di Stato » (1). Il considerare la missione civile assunta e compiuta dall'Alfieri conduceva poi il Centofanti a scrivere ricisamente nel bellissimo *Saggio* sovra il nostro autore, che l'ira e l'odio lo inspirarono sol perchè i tempi volevano così, che altrimenti ei sarebbe stato inspirato da altri sentimenti. Ma noi ci permettiamo di dubitare almeno di quel che il Centofanti afferma con sicurezza. Perocchè l'ira sembra essere stato il sentimento che unito a quello della malinconia signoreggiò l'animo dell'Alfieri (2) sicchè il suo carattere ed il suo modo

(1) Berti, *La volontà e il Sentimento Religioso nella Vita e nelle Opere di Vittorio Alfieri.* Questo scritto fu pubblicato nella *Nuova Antologia* del mese di marzo 1872.

(2) « Due fere donne, anzi due furie atroci
« Tor non mi posso (ahi misero!) dal fianco.
« *Ira* è l'una, e i sanguigni suoi feroci
« Serpi mi avventa ognora al lato manco;
« *Malinconia* dall'altro hammi con voci
« Tetre offuscato l'intelletto e stanco;
« Ond'io null'altro che le Stigie foci
« Bramo, ed in morte sola il cor rinfranco ».

Così in un Sonetto. In un altro poi rende miglior giustizia alla *Malinconia* giacchè le dice

« *Malicónia* dolcissima, che ognora
« Fida vieni e invisibile al mio fianco,
« Tu sei pur quella che vieppiù ristora
« (Benche il sembri offuscar) l'ingegno stanco ».

di concepire la tragedia, come abbiam visto dalle parole indietro trascritte, il guidarono a non permettersi lo sviluppo di altre passioni indipendentemente anche dai bisogni del tempo, e questo riflesso c'induce a pensare piuttosto che se i tempi fossero stati diversi l'Alfieri non avrebbe scritte tragedie ma avrebbe trovate per il suo genio altre manifestazioni. Così come sono le tragedie dell'Alfieri appaiono creazioni, non perfette senza dubbio, ma potenti, sublimi e sopratutto originali; se egli avesse dovuto far violenza al proprio genio e sopratutto al proprio carattere, non si presenterebbero più con quell'impronta che le fa andare distinte da tutte le altre, ma sarebbero invece imitazioni sforzate e difettose. Così come sono le tragedie dell'Alfieri appaiono uniformi nei sentimenti come nella struttura, ma se non altro non vengono deturpate da amori svenevoli e da sentimenti leziosi e le passioni che preferiva di svolgere furono da lui dipinte anzi scolpite con un vigore ed una forza di cui non poteva trovarsi l'esempio che in Dante Alighieri. Uomo di forti passioni, l'Alfieri parlò un energico linguaggio, tanto energico che parrebbe ostentato se venisse meno talvolta, ma che è naturale perchè viene meno giammai e gli consente una forza insuperabile di dialogo e (come vedremo) una costante altezza e robustezza di stile. Con queste specialità le passioni che dominano nel teatro

dell'Alfieri consentono certamente di deplorare che il suo carattere, il suo genio ed il suo modo di considerare l'arte non gli permettessero di trattare qualche altra corda del cuore umano, ma ciò non già perchè, guardandole per se stesse, si lamenti la presenza di un reale difetto in quelle tragedie che ci lasciava, ma sibbene perchè il creatore della tragedia Italiana, facendo vibrare qualche altra corda che per lui restava silenziosa, avrebbe dato vita ad un teatro più vario e più completo. Senonchè quello stesso suo genio non gli impediva poi così assolutamente di assumere un aspetto diverso che, deposto qualche volta il consueto piglio austero, la sua Musa non parlasse un altro linguaggio e presentasse perciò qualche altra faccia dell'umano poliedro. Infatti quando egli volle nel *Saul* delineare un carattere diverso da quelli che creava abitualmente, per un felice accidente e forse perchè dava sfogo anche al- l'altro suo sentimento della malinconia, faceva forse la più bella delle sue tragedie. Superava poi una grande difficoltà nel creare il novissimo personaggio di *Mirra;* nell'*Alceste* imitata da Euripide riusciva singolarmente felice in trattare quella passione di cui per lo più lamentasi l'assenza nel suo Teatro ed infine nell'*Abele*, qualunque sia il giudizio che di quella specie di componimento arrecare si voglia, la Melpomene Alfieriana presentavasi anche non infelicemente in aspetto mansueto e tranquillo.

Ciò posto e riserbandoci di esaminare largamente in seguito le due tragedie di *Mirra* e di *Saul,* dobbiam dire adesso che il nostro Autore nella creazione dei personaggi concesse il più delle volte troppa parte alle sue passioni individuali. Imperciocchè se noi abbiamo dimostrato che un'obbiettività ideale è cosa impossibile a conseguirsi nei poemi Drammatici e che l'animo dello scrittore deve manifestarsi in essi come in altre specie poetiche, non è a dirsi per questo che non si possa e non si debba conservare una giusta misura. L'Alfieri, adunque, non peccò quando fece dei poemi che sono soggettivi, giacchè con questo obbedì ad una legge della natura, ma peccò invece quando li fece troppo soggettivi, avvegnachè così procedendo abusasse di quella facoltà che la natura stessa gli concedeva. L'animo e le passioni dell'Astigiano erano singolarmente grandi, tanto anzi che Alessandro Verri, secondochè narra Camillo Ugoni, « interrogato intorno a Vittorio Alfieri, rizzavasi sulla personcina ad accennare l'altezza di quell'ingegno, capace, secondo ch'ei ne pensava, di riuscire ugualmente un gran capitano o un grand'uomo di stato, come fu scrittore grande » (1). Epperò essendosi l'Astigiano nelle sue creazioni adoperato a ritrarre le passioni come ei le sentiva ed a scolpire i caratteri desumendone le

(1) Ugoni, *Articolo su Alessandro Verri.*

norme dal suo proprio, accadde che sentendo egli le passioni in un modo eccezionale ed essendo dotato di un carattere eccezionale, la cui specialità era l'esagerazione, dette vita a dei tipi che più che ideali possono giustamente dirsi colossali. Nessuna tragedia è certo più calda e più appassionata che quella dell'Alfieri giacchè, come dice il Berti, « quanto è scolorata e senza varietà di accidenti la scena, altrettanto è viva e piena di energia la persona che in quella si aggira » (1). E ciò appunto perchè l'animo dell'autore era eccezionalmente caldo ed appassionato, ma siccome egli era inclinato ad esagerare così le virtù che i difetti e calcava troppo i suoi personaggi su la propria individualità, ottenne d'imprimere in essi il difetto generale e costante dell'esagerazione. Naturalmente questo difetto rilevasi gettando uno sguardo sintetico su tutto il suo teatro, non esaminando una sola tragedia, perocchè se l'esagerazione fosse propria di un solo Dramma il critico non potrebbe trarne argomento per un giudizio generale, come osservare il carattere di un solo individuo non è argomento bastevole a proferire un giudizio esatto e sicuro dell'umana natura. Ma l'uomo che si faceva legare su una seggiola quando volle percorrere il sentiero della gloria e lanciava un candelliere sul capo del suo

(1) Berti, *La Volontà* ecc.

cameriere perchè gli aveva torto un capello; l'uomo che, giovinetto ancora, piangeva, strepitava, infuriava, si gettava disperato sul pavimento leggendo le gesta degli eroi di Plutarco, e, nella sera della vita, inseguiva iroso un fanciullo che giocherellando con una pozzanghera gli aveva spruzzato il vestito, raro infrenò, quasi sempre invece compiacque scrivendo, all'indole sua singolarissima e foggiò quindi dei tipi che non solo si scostano dall'ordine comune degli uomini, ma oltrepassano spesse fiate il limite del vero poetico. È indubitato che a questa esagerazione l'Alfieri, oltrechè dal suo proprio carattere, fu trascinato anche dal pensiero che in tempo di profondo oblio fossero necessarie per i suoi concittadini delle scosse fortissime, epperò convenisse non solo di avvolgere, come il Petrarca desiderava, le mani entro i capegli della vecchia, oziosa e lenta Italia, ma di strapparglieli per isvegliarla col senso del dolore. Nulladimeno fu il suo un errore di giudizio, perocchè le sue tragedie avrebbero potuto sortire lo stesso nobilissimo effetto anche senza che egli andasse, neppure per un solo passo, al di là di quei confini dentro i quali sarebbe desiderabile fosse rimasto.

Siffatta esagerazione di sentimenti e l'uniformità degli eroi tragici l'Alfieri non riconobbe sebbene quasi sempre con imparzialità e non poche volte con severità giudicasse se medesimo. Egli

anzi afferma che i suoi caratteri sono diversi tra loro ed invita chi voglia chiarirsene, a porre a confronto quelli tra'suoi personaggi che hanno somiglianza di passioni e di circostanze, ma noi cadiamo qui d'accordo col Sismondi, il quale crede che questo merito non possa così agevolmente essere conceduto all'Alfieri (1). A persuadercene basta invero guardare ai difensori di libertà nei quali il vizio appare più notevole, perchè quei personaggi ritraevano più che gli altri la fisionomia dell'autore, sicchè *Icilio, Raimondo, Agide, Timoleone* e i *Bruti* medesimi non differiscono gran fatto tra di loro. Nè a giustificare cotale uniformità è sufficiente il riflesso che una sola passione animi quegli eroi, perchè l'autore stesso affermando che i suoi personaggi non si assomigliano anche se in parità di passioni e di circostanze, mostra che una medesima passione può in varii individui assumere aspetti differenti. Ond'è che se questa differenza non si riscontra per parecchi degli eroi dell'Alfieri è giuocoforza rintracciarne la causa nella personalità del poeta, il quale esprimendo per loro mezzo i sentimenti da cui era animato ed il modo per cui lo era, non potè cansare di colorirli colle medesime tinte. Quella libertà poi che è fondamento e Musa inspiratrice del teatro Alfieriano essendo per

(1) SISMONDI, *Littérature du Midi de l'Europe*, Ch. 20.

l'autore un puro desiderio, un tipo foggiato dalla sua mente all'infuori di qualunque applicazione, fa sì che i suoi cittadini si mostrino alquanto fuori dal vero nell'interpretarla e considerarla. Ed inoltre avendo egli sempre rappresentata la lotta della libertà colla tirannide, sceneggiò ognora delle condizioni eccezionali d'onde desumere non si può quali debbono essere i sentimenti ed i doveri del cittadino nello svolgimento regolare della vita libera che è cosa assai diversa da uno stato di continue procelle.

Ma dopo tutto e colle mende che una critica imparziale doveva rilevare, i caratteri dei personaggi dell'Alfieri presentano tante bellezze ed una sì straordinaria originalità, che di gran lunga i difetti ne sopraffanno e sono sempre fonte di gravi, nobili e profondi pensieri. Quei personaggi forti, indomabili, d'acciaio che si rompono ma non si piegano e sono dotati di una volontà tale che non che paventare, cercano gli ostacoli e gli affrontano, dettero vita ad un Dramma la cui morale salubrità, dice Domenico Berti, « fu riconosciuta bentosto in Italia e più che riconosciuta, esperimentata ne' suoi buoni effetti. I giudizii erronei e le esagerazioni di taluni concetti di Alfieri caddero disapprovati, ma restò di lui il *Civis*, restò l'affetto per la vita pubblica, restò l'obbligo nello scrittore di professare personalmente le dottrine che bandisce colla penna. Da quest'obbligo ch

è proclamato in tutti i libri d'Alfieri, procedette il grande mutamento che avvenne nella vita pubblica Italiana; con Metastasio le lettere rimangono fuori di quella, con Alfieri tutta la invadono. »
Dopo queste parole che con sintesi felicissima riassumono le morali conseguenze del Dramma Alfieriano, noi non esamineremo i pregi squisiti che presentano tutti o i più celebrati tra i suoi eroi, perchè siffatto compito troppo distenderebbe i confini del presente lavoro; basterà dire che come i difetti hanno tutte le virtù del carattere e del genio del loro autore, e che mentre l'eroe della Greca tragedia in tutte le azioni della vita subisce l'influenza occulta ma irresistibile del Fato, l'eroe della tragedia Alfieriana opera per la potenza chiara, manifesta, presente della propria volontà. Osserveremo poi che il profondo abborrimento che l'Alfieri nudriva per la tirannide, e l'ira incessante con cui la perseguitava, e la forza indomita del carattere che considerare gli faceva la missione assunta quale una lotta anzichè come un apostolato, lo fecero essere difficilmente agguagliabile in dipingere i malvagi. *Filippo* è un tipo che potrà essere superato giammai e con felicissimo magistero sono dipinti *Egisto, Creonte, Eteocle, Appio, Cosimo, Nerone, Gomez, Tigellino.* Se gli spiriti molli e schizzinosi potranno non compiacersi di siffatti caratteri, gli animi forti e le menti elevate deb-

bono comprendere ed apprezzare tutti i meriti di siffatte creazioni. Invero le Parche del Buonarroti sono perfette al pari delle Vergini di Raffaello ed il critico, che ha davanti dei sublimi modelli e cerca il Bello all'infuori di qualunque particolare disposizione dell'animo, non rifiuterà di ammirare il quadro di Michelangelo solo perchè le tre funeste sorelle non hanno l'aspetto celestiale di Maria. Noi termineremo adunque questo Capitolo affermando con sicurezza che i caratteri delle Tragedie dell'Astigiano hanno certamente dei difetti, ma che sono poi improntati di tanta originalità ed hanno una tinta di grandezza e di vigore così straordinarii, da dovere essere considerati come un tipo indimenticabile nella storia dell'Arte.

CAPITOLO X.

Accingendoci a trattare dello stile delle tragedie dell'Alfieri, noi imprendiamo a trattare dell' accusa più grave che gli viene diretta, di quella intorno alla quale i critici si sono sbizzarriti maggiormente e che riferendosi all'essenza stessa della poesia, merita la più larga e spassionata disamina. Infatti se fosse vero tutto quel che è stato detto dello stile dell'Alfieri noi dovremmo cancellare l'Astigiano dal novero dei poeti. Imperocchè non può esistere poesia con istile affatto cattivo o senza stile (1) e questo anzi ne è condizione tanto necessaria e vitale che sonovi poeti i quali mentre per i soggetti o di lieve momento oppure del tutto frivoli che svolgono, avrebbero dritto soltanto ad una vita fuggevole, conservano invece una continua freschezza per la magia dello stile; esempio memorabile fra tutti il vec-

(1) « Libro di poesia senza stile, non è libro » (ALFIERI, *Lettera al Calsabigi*).

chio e pur sempre giovane Anacreonte: Noi discorreremo con certa ampiezza di un argomento così importante, epperò se il presente Capitolo rischierà di diventare uno dei più lunghi di questi nostri studii, siam fiduciosi che il lettore vorrà averci per iscusati, mentre non potevamo, nè con leggerezza nè con brevità soverchia, trattare una parte meritevole di tanto interesse.

Lo stile dell'Alfieri, odesi ripetere dal più dei censori, è duro e stentato, e la teorica che egli si foggiava dello stile tragico e che pure deduceva da gravi e severe riflessioni, lo condusse, si dice, a dar vita ad una poesia che suona stridente all'orecchio e fastidiosamente lo lacera e tormenta. Giovanni Carmignani, che abbiamo già citato più volte, non dubitò di negare all'Alfieri ogni merito di poeta, giacchè scrisse che ove fossero voltate in prosa le sue tragedie non soffrirebbero scapito alcuno (1). Senonchè il Carmignani, criticando l'Alfieri, desumeva le sue norme esclusivamente dal Teatro Francese e rilevando le differenze che passano tra questo e la maniera dell'Alfieri, s'apriva la via ad attaccarne il sistema. Questo critico, dice Camillo Ugoni a tale proposito « prova che un tale ha i capegli neri e condanna Alfieri perchè gli ha rossi » e quantunque parli sempre con tuono dittatorio ed assoluto come

(1) Carmignani, *Diss. Crit.* 8.

di chi sia certo che le sentenze che proferisce non ammettano dubbio o confutazione di sorta, mostra per altro di avere la mente corredata di una buona dose di idee erronee in fatto d'arte. Invero a spianarsi il cammino per censurare lo stile dell'Alfieri, egli se la piglia colla magnanima speranza che confortava il nostro Autore di scrivere per un popolo Italiano futuro, ed esprime il singolare concetto che « in filosofia ed in politica può ammettersi l'appello alla posterità, ma in poesia il consentimento universale dei proprii contemporanei è il solo competente giudizio. » Come ben vedete cosiffatta sentenza contrasta col più volgare buon senso, imperciocchè questo tosto suggerisce che come ci possono essere delle idee false in politica ed in filosofia ce ne possono essere anche in poesia, e che è una strana pretesa quella di vietare al poeta di allontanarsi dal gusto dei proprii contemporanei se questi mostrino di avere abbandonato il retto cammino. La nostra stessa storia letteraria par fatta apposta per provare che l'affermazione del Carmignani è destituita di fondamento, mentre, se così non fosse, i delirii seicentistici sarebbero perfettamente giustificati ed i giudizii che facevano collocare il Marini al disopra dei più grandi poeti perchè scriveva le più grandi stranezze, non ci apparirebbero oggi come la dimostrazione di un pervertimento universale; il Parini e l'Alfieri non avrebbero dovuto

sbaragliare l'Arcadia ed i Metastasiani, giacchè il gusto contemporaneo subiva l'assoluta signoria dell'Arcadia e le genti si deliziavano ad udire ed a ripetere le ariette ed i concettini del buon Pietro Trapassi. E tu, o Divino Alighieri, anzichè scrivere la Commedia nel nostro bel volgare avresti dovuto seguitare il primo consiglio di stenderla in Latino, giacchè i contemporanei estimavano che la lingua da te fatta gigante non fosse degna di esprimere nobili cose. I Carmignani del tuo tempo t'avrebbero plaudito senza dubbio; ma noi posteri non avremmo l' immortale volume che è il punto di partenza di tutta la nostra letteratura, e i tuoi versi Latini giacerebbero polverosi nelle Biblioteche d'onde talfiata forse li disseppellirebbe qualche erudito. Del resto il Carmignani non soltanto in questa parte dello stile, ma in tutta quanta la sua critica sofistica e paradossale oltrepassò quei limiti cui non deve mai varcare chiunque sia inspirato dal sentimento dell' imparzialità e dall'amore del vero. A lui non imposero alcun ritegno nè il nome dell'Alfieri collocato così alto, nè la benevolenza di cui quel grande lo onorò, ma sul capo dell'Astigiano rovesciò un cumulo d'accuse così strano ed esagerato da far perdere ogni credito ed ogni valore anche a quelle che, per avventura, non fossero destituite di fondamento. Se non con profondità di critica rispondeva al Carmignani con generoso sdegno l'Avvocato

Gaetano Marrè in due grossi volumi intitolati *Vera Idea della Tragedia di Vittorio Alfieri,* nei quali « con un calore, dice il Pellico, che non annunzia veruna gretta causticità letteraria, ma bensì un animo sommamente Italiano » potè abbattere l'edifizio laboriosamente costrutto da quel critico così stranamente ingiusto.

L'infelice e simpatico Francesco Benedetti, autore anch' esso di tragedie meritevoli di speciale considerazione, subendo forse inconsapevolmente l'influenza dell'amicizia del Carmignani, faceva anch'esso vive censure al sistema tragico dell'Alfieri e ripeteva più brevemente gran parte di quelle mossegli dal Professore Pisano. A proposito dello stile, con un' esagerazione di forma e di concetto che salta troppo facilmente agli occhi, egli diceva che « la lingua Italiana sotto la sua penna ha talvolta l'asprezza ed il rugghio della Teutonica e della Schiavona » e che se senza la cronologia si dovesse giudicare del libro, tu lo « crederesti scritto nell' età del Guinicelli e del Cavalcanti, o al più in quella dell'Alighieri ». Ed altrove ripete che ove proferire si voglia un vero giudizio circa lo stile delle tragedie d'Alfieri, conviene trasportarsi « tra il finire del ferrigno Dugento e il cominciare dell'ancor rozzo Trecento » (1).

(1) Benedetti, *Opere pubblicate per cura di F. S. Orlandini,* Vol. II, pag. 393 e 394, *Ibidem.* pag. 472.

Menò poi grande romore l'aspra censura che del teatro dell'Alfieri fece la critica ringhiosa di Guglielmo Schlegel nel *Corso di Letteratura Drammatica* e noi dal monte delle sue accuse trarremo all'uopo nostro le seguenti. « Lo stile aspro e spezzato dell'Alfieri, dice lo Schlegel, è talmente povero di espressioni figurate che si direbbe essere i suoi personaggi intieramente privi d'imaginazione. Egli voleva dare una nuova tinta alla lingua materna e non fece che spogliarla della sua leggiadria caricandola di rigidità e durezza. Non solamente egli non ha il senso dell'armonia, ma pur manca d'orecchio a segno che ne lacera il timpano colle dissonanze più insopportabili (1) » Come ben vede il lettore in queste parole si compendiano e si esagerano tutte le accuse che furono fatte allo stile dell'Alfieri, ma lo Schlegel (egli è facile accorgersene) si dimostra animato da tale acerbità che deve necessariamente mettere in guardia anche chi per natura sia più disposto a giurare in *verba Magistri.* Il Sismondi scriveva che l'Alfieri nelle sue tragedie è quasi sempre eloquente anzichè poetico; il Gioberti, noi lo vedemmo in un brano altrove riportato, qualifica lo stile del nostro Autore come « rotto, nudo, duro, » Quello era pure vivamente censurato

(1) SCHLEGEL, *Corso di Lett. Dram.* Lez. IX. Trad. del Gherardini.

dal Monti (1), dal Perticari, dal Pignotti, dal Galeani-Napione, dal Cantù, dal Tommaseo e da altri molti che sarebbe inutile annoverare.

Esposta così l'accusa, noi anche in questo argomento dello stile seguiteremo il sistema che abbiamo seguito fin qui, che è quello di non negare il fondamento di verità che hanno generalmente tutte le accuse fatte all'Alfieri, ma sibbene di temperarne le esagerazioni e cercare di ridurle alla giusta misura. Imperocchè il maggiore ostacolo a mettere tra loro d'accordo gli uomini, non è tanto la differenza originaria delle opinioni,

(1) « . . . . fabbro d'incolti
« Ispidi carmi che gli onesti volti
« Han d'Apollo e d'Amore insanguinato »

Così il Monti dice dell'Alfieri in un Sonetto improvvisato che è una cattiva risposta a quello famoso dell'Astigiano sullo *Stato Romano* che comincia:

« Vuota insalubre regïon che Stato »

In una lettera al Rosini con giudizio più tranquillo il Monti diceva: « L'Alfieri è un grande ingegno ma privo di gusto nel verseggiare e il rovescio della natura nel dipingere le passioni che in lui sono tutte affare di testa senza licenza del cuore ». Ma che nell'Alfieri le passioni fossero tutte affare di testa, smentisce luminosamente, per non parlar d'altro, la sua vita. In altri luoghi il Monti parla ancora dello stile, ma dice poi anche che l'Alfieri è un « ingegno supremo che bastava da per se solo a dar nome al suo secolo e a crear la gloria di una nazione ».

quanta l'esagerazione a cui queste possono venire portate da una parte, la quale suole produrre lo stesso effetto dalla parte contraria e moltiplicare in tal guisa la distanza che sarebbe forse stata tolta di mezzo od almeno non avrebbe prodotto delle discrepanze inconciliabili, se il lume fallace ed artificiale delle passioni non avesse preso il posto di quello veramente rischiarante della ragione. Questo modo di procedere tanto frequente quanto dannoso ed in cui si può trovare il perchè dell'esito di molti fatti della storia, aiuta, del pari, nelle quistioni letterarie a spiegare come alle accuse di una critica soverchiamente severa si oppongano molte volte gli elogi eccessivi di un'altra critica che non è raro assuma l'aspetto del panegirico. Così la verità che dovrebbe essere il *desideratum* di tutte le disputazioni, non che venire raggiunta è persa di mira, e le esigenze dell'Arte, le ragioni del Bello che sono di vantaggio universale e dovrebbero librarsi in una sfera serena e superiore alle umane passioni, sono soverchiate e sacrificate o dalla logica ingannevole di una scuola letteraria, o dagli interessi malintesi di un partito politico, o dal fanatismo implacabile di una setta religiosa, o da una egoistica ed invidiosa rivalità. Con questo non intendiamo affermare che la imparzialità dei giudizii letterarii sia sempre sopraffatta da qualcuna di cotali preoccupazioni, e molto meno che tutti quelli lo fossero che furono

dell'Alfieri proferiti; soltanto vogliam dire che l'imparzialità non fu sempre l'inspiratrice di alcuno di essi. Ciò posto non v'ha dubbio che in questo argomento dello stile sia d'uopo ricercare anzitutto la causa esplicativa delle prime accuse che furono mosse all'Alfieri. A questo proposito conviene ricordare la non esistenza pressochè assoluta del teatro tragico Italiano prima di lui. Invero se siffatta condizione di cose è il più valido elemento della grandezza dell'Alfieri, imperciocchè egli creava un sistema armonico e completo nel quale puoi criticare la ragionevolezza artistica di qualche parte ma non lamentare la mancanza di alcuna necessaria, siffatta condizione, diciamo, spiega sicuramente in gran parte l'origine delle accuse che furono, fino da principio, fatte allo stile del nostro autore. Ed è singolare che ad onta delle tante ire di cui quegli fu bersaglio, nessuno dei poeti succedutigli possa, almeno per questo rispetto, pretendere alla preferenza, neppure l'illustre Niccolini che è certamente il maggiore dei tragici Italiani dopo l'Alfieri e che ne giudicava lo stile « quasi sempre cattivo » (1). Lo stile dell'Alfieri, adunque, fin dai primi poemi che faceva di pubblica ragione e su cui ansiosamente invocava il giudizio delle persone più

(1) Vannucci, *Ricordi della Vita e delle Opere di G. B. Niccolini.* Vol. II, pag. 83.

competenti fu giudicato stentato e duro. Il Parini, infatti, in un notissimo Sonetto gli scriveva:

« Perchè dell'estro ai generosi passi
« Fan ceppo i carmi e dove il pensier tuona
« Non risponde la voce amica e franca? »

Il Cesarotti osservava che « l'energia e la precisione sono le qualità predilette del nostro Autore ed egli vi si rende in più d'un luogo ammirabile. Sarebbe a desiderarsi che a questi pregi singolari egli aggiungesse quello della naturalezza e della fluidità » (1). E Ranieri dei Calsabigi gli scriveva: « Confesso con ingenua amicizia che generalmente, per quello che pare, Ella lo ha negletto (lo stile). Ha preferito i pensieri e non si è curato di vagamente vestirli. Convengo che Orazio in un luogo ha detto;

« Et tragicum plerumque dolet sermone pedestri »

ma in un altro insegna:

« Effutire leves indigna tragoedia versus »

Osservo che dappertutto e con predilezione Ella adopera il pennello di Michelangelo e quasi disprezza quello del Correggio e dell'Albano, e qualora l'elegante leggiadria se gli presenta naturalmente sotto la penna, Ella la fugge e preferisce l'espressione forte, ma inceppata ed anche dura Dantesca » (2). Il Calsabigi nell'assegnare l'ori-

(1) Cesarotti, *Lettera all'Alfieri.*
(2) Calsabigi, *Lettera all'Alfieri.*

gine del difetto a trascuranza, non s'appone al vero, ma nel rilevarlo, tanto egli che il Cesarotti ed il Parini, che non potevano esserlo delli Zoili, erano l'eco autorevole della voce che più generalmente rispose ai primi drammi dell'Alfieri. Ma anzi tutto e prima di procedere oltre nell'argomento, che cosa significa stile *stentato* e *duro?* In quel prezioso libretto intitolato *Ricerche intorno alla natura dello Stile,* Cesare Beccaria che questa materia, come quella dell'origine e del fondamento del diritto di punire, rischiarava colla luce della filosofia, scrive che « lo stile sarà *stentato* quando le idee siano talmente disordinate e poco chiaramente enunciate, cioè con espressioni che danno luogo ad altre idee principali, che la rapidità delle idee dello scrittore sia minore della rapidità delle idee nel lettore ». Egli dice poi che gli « intralciamenti di idee poco connesse naturalmente e solo forzatamente colle parole accozzate insieme, quelle idee inutili e contrarie sovente al fine proposto che si risvegliano in grazia di espressioni malamente scelte e mal combinate, formano la *durezza* dello stile » (1). Ma evidentemente le parole *stento* e *durezza* non sono dai critici dell'Alfieri adoperate nel senso intimo e filosofico che loro attribuisce il Beccaria, ma sol-

(1) Beccaria, *Ricerche intorno alla Natura dello Stile,* Capitolo XII.

tanto con un significato meccanico ed esteriore e riferentesi all'effetto che lo stile dell'Alfieri poteva produrre all'orecchio. Invero il Parini loda i generosi passi dell'estro ed il pensiero tonante dell'Alfieri; il Cesarotti trova energico e preciso lo stile del nostro Autore; il Calsabigi appunta l'Astigiano di curare unicamente il pensiero e negligere la leggiadria della forma, ond'è che il suo stile non potrà essere duro e stentato come intende il Beccaria, giacchè a tale effetto le idee dovrebbero essere disordinate, poco chiaramente enunciate, connesse non naturalmente ma forzatamente colle parole, e a nessuno sorgerebbe certo il pensiero di accusare di vizii siffatti l'Astigiano. Ciò posto e tenendo, adunque, per fermo che soltanto al meccanismo ed alla musicalità delle espressioni devono riferirsi le osservazioni dei critici sovraindicati, ci apporremmo noi, per avventura, al vero se pensassimo che quegli illustri contemporanei dell'Alfieri avrebbero temperate le loro censure ove avessero dovuto giudicare le ultime tragedie e tutte poi quali ei le ridusse dopo lunghissimo lavoro? Imperciocchè è di una suprema importanza il notare che, mentre dai critici posteriori le osservazioni dei tre scrittori mentovati si adducono a suffragare i giudizii intorno allo stile di tutto il Teatro Alfieriano, quelle osservazioni si riferivano invece solamente alle prime tragedie ed alla prima edizione di esse, ed è cognito a tutti che

l' Alfieri le correggeva successivamente ed a varie riprese. Il sonetto del Parini infatti e la lettera del Calsabigi furono inspirati dai quattro primi Drammi dell' Astigiano che sono il *Filippo*, il *Polinice*, l'*Antigone* e la *Virginia*, e sebbene la lettera del Cesarotti tratti dell' *Ottavia*, della *Merope* e del *Timoleone*, devesi avere in mente che egli la scrisse nel 1785 e riferibilmente, essa pure, all' edizione di Siena, prima cioè che Alfieri correggesse tutte le sue tragedie per l' edizione che ne fece poi a Parigi nel 1787 ed anni successivi. Epperò egli rispondeva al Cesarotti; « Moltissime cose vedo in quasi tutti i versi delle mie tragedie che non mi sodisfanno, o come non chiare abbastanza, o come non eleganti quanto il vorrei, e tutte le muterò, toglierò, o migliorerò sapendo, nel ristamparle », e concludeva: « convinto nel rileggere io stesso le mie tragedie che, sul totale, elle riuscivano di stile intralciato e stentato, mentre io m' era soltanto proposto di farlo sostenuto e vibrato e che un tale costante difetto nuoceva loro assai alla lettura e non poco anche alla recita, mi sono fermamente determinato di dar loro in una seconda edizione un aspetto in gran parte diverso » (1). Non vuolsi pretermettere inoltre che l' Alfieri, in alcune postille fatte al primo volume dell' edizione Sanese, scrive che il Parini

(1) Alfieri, *Note alla Lettera del Cesarotti.*

commentando il suo sonetto gli disse „ che non ha mai preteso di biasimar lo stile, ma alcuna locuzione dura; cose assai diverse per chi capisce „ (1). In conclusione: le osservazioni del Parini, del Cesarotti e del Calsabigi non possono e non debbono essere prese quale punto di partenza di successive censure ed invocate a sostegno di una critica che colpisca tutto il teatro Alfieriano, perchè nol consentono nè l'equità nè la giustizia più severa, e sebbene il difetto di durezza, di stento, di rigidità sia quello appunto che va imputato all'Alfieri, è cosa certa che questa imputazione vuole essere in diversa misura applicata alle sue tragedie e che non soverchio critico acume ma un semplice paragone istituito tra il *Filippo* e la *Mirra* oppure i *Bruti* vale a persuadercene. Rifacendoci ora colla scorta di questi apprezzamenti a considerare l'opinione universale che giudicava lo stile delle prime tragedie dell'Alfieri troppo duro e troppo stentato, noi crediamo che debbasi oltrechè alla reale esistenza del difetto guardare altresì ad altre due circostanze che meritano serio riflesso. Intendiamo parlare della novità del genere e della reazione letteraria operata dall'Astigiano. —

Scrive Niccolò Macchiavelli che non avvi cosa „ più difficile a trattare, nè più dubbia a riuscire, nè

(1) Vedi *Tragedie di* Vittorio Alfieri pubblicate per cura di Carlo Milanesi, Vol. II, pag. 583.

più pericolosa a maneggiare che farsi capo ad introdurre nuovi ordini » (1). Questa sentenza che è verissima per quel che tocca la vita delli stati e delle nazioni, può con piena sicurezza essere applicata a tutte le altre cose di questo mondo e quindi anche alle innovazioni letterarie, giacchè in tutte le diverse manifestazioni della vita una sempre si rivela l'umana natura. I novatori, dice il Macchiavello, « hanno per nemici tutti coloro che degli ordini vecchi fanno bene » e più sotto nello stesso capitolo aggiunge che hanno quindi « nel condursi gran difficultà e tutti i loro pericoli sono tra via e conviene che con la virtù li superino », e colla testimonianza della storia dimostra la profonda verità di siffatte sentenze. Ed invero gli scogli che sorgono ad attraversare il cammino di chi si faccia capo ad introdurre grandi novità, sono tanti e di sì grave momento da far temere spesse fiate miserandi naufragi. A farle considerare sotto il loro vero aspetto, a farne apprezzare l'utilità e perfino, se sia d'uopo, la necessità, occorre si formi un novello ordine di idee proprio del novello ordine di cose, avvegnachè non per tutti, e specialmente per il volgo, le idee precedano sempre le cose. A tale effetto conviene vincere convinzioni profonde, abitudini inveterate, quel volgare *così faceva mio padre*, che se per l'ossequio

(1) Macchiavelli, *Il Principe*, Cap. 6.

delle tradizioni che dimostra, può, bene spesso, essere sorgente di propositi indomati e di forti azioni, è anche non poche fiate inciampo grave e dannoso al progredire dell' umano pensiero, allo stabilirsi di utili istituzioni, al conquisto di nuovi veri. Egli è appunto per questo che agli uomini di genio solamente è concesso di stabilire grandi cose nuove. Imperciocchè sarebbe errore il credere che sia privilegio esclusivo degli uomini di genio il subitamente comprendere ed afferrare le feconde conseguenze di una importante novità; ma invece è proprio di loro soltanto, l'applicarla, il farla comprendere altrui, l'affrontare, a tale effetto, coraggiosamente le opposizioni ed i contrasti che sempre sollevano la mancanza di un concetto adeguato, l'invidia, i pregiudizii, le idee predominanti. Un'opera di simile natura appunto compieva l'Alfieri e dovette quindi lottare con tutti quegli ostacoli, imperocchè egli esercitava un campo finallora gerbido ed infecondo e non era cosa agevole che anche la parte più colta del pubblico accogliesse, a prima vista e senza diffidenza, come buona la messe novella; non era cosa agevole che subitamente si persuadesse della necessità di uno stile nuovo per il ramo nuovo di letteratura. Ed anzi torna acconcio di osservare che non è arrischiato dire che in questo caso speciale era più difficile ottenere l'approvazione dei dotti che quella del maggior numero, avve-

gnachè questo non sentenziasse tenendo in mano la face della critica, ma sibbene in seguito alle impressioni che riceveva, epperò per le fortissime prodotte dal dramma Alfieriano fosse sicuramente meglio disposto ad applaudirlo. È vero che il Carmignani scrive a tale proposito che « gli applausi che *diconsi* dati in teatro ad alcune delle tragedie dell'Alfieri non hanno che fare con ciò che si dice dello stile » (1). Ma questa sentenza non può distruggere l'importanza del fatto che quelle tra le tragedie dell'Astigiano che furono da principio rappresentate, sebbene lo fossero per lo più da comici che tanto comprendevano l'arte quanto un selvaggio della Polinesia comprende l'Apollo del Vaticano, riscossero il suffragio caloroso del pubblico. Del resto, digiuni come erano di buone Italiane tragedie, molti per ciò appunto imaginavano che lo stile dell'*Orlando*, della *Gerusalemme* o di qualsiasi altro celebre monumento poetico, trasportato sulla scena, fosse opportunissimo alle manifestazioni dell'arte tragica e, affinchè non mancasse anche il lato ridicolo alla cosa, fu chi propose all'Alfieri di studiare seriamente la *Tancia* del giovane Buonarroti. Ma, all'incontro, è indubitato che, se talune facoltà sono comuni ad ogni specie di poesia, perchè senza di esse poesia non sarebbe, pure profonde differenze debbono esistere tra le

(1) CARMIGNANI, *Dissert. Crit.* 8.

fatta e di spiegare uno degli importanti *perchè* delle lettere che il nostro Autore riceveva circa le sue prime tragedie e che il suo stile tacciavano di « durissimo, oscurissimo, stravagantissimo » (1). L'assenza di questo concetto e la mancanza di profonda facoltà di osservazione conducevano il Calsabigi (sebbene dimostri nella sua lettera una rara cognizione del teatro e non meriti le acerbe accuse che gli muove il Carmignani) a dirigere all'Alfieri il singolare rimprovero di avere negletto lo stile, laddove non era d'uopo di sottilissimo acume critico per iscorgere che i difetti dello stile dell'Astigiano scaturivano invece da una sorgente tutta opposta, da affettazione, e mentre, a buon dritto, si può chiedere al Calsabigi come si concilii questo difetto col paragone che egli istituisce tra lo stile dell'Alfieri e la maniera di Michelangelo, il quale certo non trascurava le sue pitture.

(1) « Erano queste lettere, qualcuna scritta con sale e gentilezza, le più insulsamente e villanamente, e tutte concordavano nel biasimare quasi che esclusivamente il mio stile, tacciandolo di *durissimo, oscurissimo, stravagantissimo*, senza però volermi o sapermi individuare gran fatto il come, il dove, il perchè ». Più sopra nello stesso capitolo Alfieri confessa, per altro, che delle prime quattro tragedie mandava per la stampa all'amico Gori « un pulitissimo manoscritto quanto al carattere e correzione; ma quanto poi alla lindura, chiarezza ed eleganza dello stile, mi riuscì pur troppo difettoso » (*Vita, Epoca quarta*, Cap. 10).

Ond'è che con piena ragione l'Alfieri poteva rispondere al Critico Livornese: « di tutte le parole pregiatissime che Ella nella sua amorevole lettera mi dice, la sola ch'io non accetto è *negletto lo stile*, perchè l'assicuro anzi che moltissimo l'ho lavorato e troppo; poichè i difetti rimproveratimi ed, in parte, da me riconosciuti, gli ho trovati con fatica e studio, da altro non provenendo che dall'aver sempre avuto in mira di sfuggire la cantilena e la trivialità » (1). Lo stile Tragico non può essere facile, piano, scorrente come quello dell'epica narrazione, poichè l'azione che in questa si racconta, nella tragedia invece si svolge sotto gli occhi degli spettatori. E neppure ammette gli slanci, i voli, le figure ardite della lirica, imperocchè essendo questa eminentemente soggettiva e supponendo il cantore invaso dal furor sacro d'Apollo come la profetica Sibilla, richiede uno stile che rifletta la condizione straordinaria dell'animo del Poeta. Il poema drammatico, invece, il quale, per l'indole sua, richiede che la personalità dell'autore resti estranea, quanto è possibile, allo svolgimento dell'azione, deve avere tutte le qualità che sono necessarie ad un'opera poetica, ma, nello stesso tempo, riuscire diverso dall'epopea perchè è un'azione viva e presente e non un racconto, e dalla lirica perchè esprime affetti, sen-

(1) ALFIERI, *Lettera al Calsabigi.*

timenti, passioni non esclusivi del poeta, ma proprii de' suoi personaggi. La Tragedia, adunque, desumerà dallo stile epico e dal lirico quelle qualità che sono comuni ad ogni specie di poesia e necessarie a mantenere la dignità e la sublimità convenienti ad eroi che favellano, ma dovrà studiare di riuscire nello stile essenzialmente diversa e da quelle due e da qualsivoglia altra specie di poesia. A questo proposito, come circa ad ogni specie di stile, è opera vana cercare di stabilire delle norme sicure e positive e sulle quali il poeta debba tener fissi gli occhi, mentre certamente c'è molto di vero in quella nota sentenza che afferma lo stile essere l'uomo, ma non v'ha dubbio che si possa fare un'esclusione per le digressioni, per le riflessioni varie e frequenti dell'epica poesia come per la profusione d'imagini figurate della lirica, eccettochè la specialità di certi soggetti e lo sviluppo di alcuni caratteri e di alcune situazioni particolari ne abbiano bisogno. Da queste considerazioni risulta, a parer nostro, manifesto quanto, al par di molte altre, sia infondata l'accusa che lo Schlegel muove ai personaggi dell'Alfieri, dicendoli privi d'imaginazione, perocchè nè lo Schlegel nè altri potranno provare giammai che persone che tra loro favellino usino a dovizia e sempre di espressioni figurate. È indubitato che uno dei più validi elementi della poesia siano le imagini, ma se queste ne sono il principale per la lirica, diven-

tano invece un elemento non principale per la tragedia, che le qualità di perfetta poesia deve acquistare per mezzo di molte altre condizioni. L'Alfieri il quale nella sua lettera al Calsabigi, che è certamente un assai notevole documento per quel che riguarda l'arte tragica, adopravasi e perveniva a dimostrare la necessità che lo stile della tragedia riesca essenzialmente diverso da quello delle altre specie poetiche, nei *pareri* encomiava il proprio stile perchè la dicitura non « è troppo epica, nè lirica mai, se non quando può essere tale senza cessare d'essere tragica. Quindi niuna similitudine mai vi s'incontra se non per via di brevissima imagine; pochissime narrazioni e non lunghe e non mai intromesse là dove necessarie non siano. Quindi pochissime sentenze e non dette mai dall'Autore; nessuna tumidezza quanto ai pensieri, pochissima quanto alle espressioni » (1). È certo che l'Alfieri portava troppo oltre la cura per conferire al suo stile queste qualità, epperò che imprimevagli anche difetti analoghi a quelli che si riscontrano nelle altre parti del suo sistema. È certo inoltre che soltanto col beneficio dell'inventario si può accettare l'affermazione che nessuna delle sentenze proferite dai personaggi della tragedia, sia detta dall'Autore. Ma tuttociò è ben diverso da quelle altre ricise affermazioni per le quali si sentenzia che nelle tragedie

(1) Alfieri, *Pareri sulle Tragedie.*

dell' Alfieri non c' è che il personaggio del poeta; che i suoi eroi non hanno imaginazione; che egli ha rinunziato al linguaggio poetico; che le sue tragedie nulla perderebbero se fossero voltate in prosa. Dell' azione abbiamo già parlato; e per quelle altre accuse come si possono esse mai sostenere, pensando alla narrazione di *Egisto* nella *Merope;* all' invocazione di *Egisto* nell' *Agamennone;* al delirio di *Giocasta* nel *Polinice;* al racconto di *Pilade* nell' *Oreste;* alla visione profetica di *Lamorre* nella *Maria Stuarda;* all' intiero impareggiabile *Saul?* Le espressioni figurate non vogliono sicuramente esser bandite dalla tragedia, giacchè sono un prezioso stromento poetico, ma debbono essere adoperate con savia sobrietà, affinchè lo stile eviti il lusso e la frondosità che certamente non convengono a quella manifestazione dell'arte. Altrimenti procedendo, la Tragedia correrebbe il rischio di diventare lirica drammatizzata, quale a noi si offre in origine presso il suo gran padre, il vecchio Eschilo (1). Ma a dimo-

(1) Noi non possiamo dare sviluppo a quest' affermazione, ma nulladimeno crediamo cosa utile di mettere a corredo della medesima in questa nota le seguenti parole che G. B. Niccolini scriveva intorno alla Tragedia d'Eschilo. Nei Cori « è riposta l'eccellenza delle tragedie d'Eschilo, il quale più con essi che coll'azione e col dialogo, commoveva l'animo delli spettatori, ora empiendoli di compassione, ora di terrore, ma sempre in modo sublime. Eschilo fu, per quello che mi sembra, il più gran *lirico*

strare come una specie poetica differisca dall' altra, soccorre invincibile il fatto storico per il quale collo svolgersi e col perfezionarsi dell' idea tragica tra i Greci, la lirica andò perdendo del suo impero nel Dramma e i cori che esercitavano l' ufficio principale nel Dramma Eschileo, ne esercitarono uno subalterno soltanto presso Sofocle e presso Euripide. A conferire alla lirica una parte più considerevole nella tragedia, converrebbe introdurvi ancora il Coro; ma è lecito dubitare fortemente che tale redintegrazione potesse essere conforme al gusto del pubblico per il diverso sistema dei nostri teatri, per le differenti qualità dei nostri spettacoli ed infine per il modo completamente diverso con cui l' azione drammatica stessa è considerata dagli ascoltatori dei tempi moderni. Se l'indole del nostro lavoro ce lo permettesse noi potremmo dimostrare la radicale differenza che passa tra il modo moderno di considerare la tragedia ed il modo con cui la consideravano i Greci, e come perciò nessun ravvicinamento operare si possa tra la tragedia Greca e quella Francese od

poeta che la Grecia abbia prodotto..... Il Coro..... se negli altri tragici Greci è, secondo la definizione che piacque darne allo Schlegel, la personificazione dell' idea morale che inspira l' azione, l' organo del sentimento del poeta che parla egli stesso a nome dell' umanità, in Eschilo non è una mera critica del Dramma, ma il Dramma stesso » *(Discorso sull' Agamennone d'* ESCHILO e *sulla Tragedia dei Greci e la Nostra).*

Alfieriana, per poco che andare si voglia oltre le unità Aristoteliche. Siffatta dimostrazione ci condurrebbe anche a riconoscere che essenziali differenze deggiono esistere tra lo stile della moderna tragedia e quello dell'antica, anche dopo che dalle mani d'Eschilo passava nelle mani de' suoi successori. Ma se non possiamo sobbarcarci a questo compito, accenneremo per altro ad un'osservazione di Carlo Ottofredo Müller, che darà al lettore un'idea dell'ordine di considerazioni che saremmo altrimenti andati svolgendo. La stessa origine religiosa della tragedia Greca, il culto di Bacco, nota quel celebre storico della Greca Letteratura, imprimevale una caratteristica influenza. Infatti mentre la tragedia, come dai moderni si concepisce, nulla ha di comune colle solennità religiose epperò più si accosta alla vita ordinaria (sebbene, come più volte abbiam detto, con essa non si confonda), quella dei Greci, dice il Müller, se ne dilunga affatto e, scritta essendo per essere rappresentata nella circostanza delle feste di Bacco, conserva l'impronta del commovimento che « s'impossessava degli animi per ciò che dalla vita giornaliera inalzavali, e trasfondeva un fuoco d'insolita vigoria in tutti i modi, sì della tragica che della comica Musa » (1).

(1) Müller, *Storia della Letteratura Greca*, Cap. 22. Circa le differenze che passano tra il modo nostro di considerare l'azione teatrale e quello dei Greci, il Niccolini

Ad aver pieno intelletto della misura colla quale essere deggiono apprezzate le accuse che sino da principio furono mosse allo stile dell'Alfieri, abbiam detto che, oltrechè alla novità del genere, conviene guardare alla reazione letteraria operata dal nostro Autore. Invero l'Astigiano, dice Massimo d'Azeglio, trovò l'Italia in mano dei Metastasiani e la lasciò impregnata di concetti suoi proprii. Quest'uomo che, sdegnoso e sprezzatore de' suoi contemporanei, subiva l'impero di una irresistibile malinconia e non isperava giustizia che dalla posterità, quest'uomo non soltanto esercitò una efficace influenza sugli Italiani del suo tempo dalla propria severa solitudine, ma ne improntò le lettere e le idee del proprio suggello. Fa-

nel Discorso citato nella nota precedente, a tracciare il quale il Müller gli era una delle scorte, osserva che « noi pieni di timore e di speranza, in quell'ansietà che è figlia dell'incertezza, aspettiamo lo scioglimento della favola; e quest'inquietudine, quest'impazienza dolorosa ci reca diletto. I fatti, tra i Greci, erano conosciuti da tutti gli spettatori e talvolta esposti, secondo le idee della religione loro, siccome la conseguenza di un irrevocabile destino; quindi la catastrofe pei Greci non era mai incerta ». E circa all'incertezza che è la maggiore attrattiva del moderno spettacolo teatrale ed in cui consiste la sapienza dell'intreccio drammatico, il Niccolini scrive « non esservi persona che andando ad udire una tragedia, non conosca a qual destino soggiacerne dovrà il protagonista. Non quello che avverrà, ma il modo con cui avverrà c'interessa ».

cendosi esecutore di siffatta reazione, egli abbandonossi intiero alle tendenze del proprio carattere e procedette come doveva un discepolo di Machiavello, il quale insegna che quando un popolo è corrotto bisogna ricondurlo verso i suoi principii. Senonchè, per la consueta e già accennata ragione che alle esagerazioni di una parte si oppongono bene spesso le esagerazioni della parte contraria, accadde che Vittorio Alfieri facendosi nella sua opera riparatrice uno studio rigoroso di scansare certi difetti, inciampasse in altri difetti diametralmente opposti. Quindi l'Alfieri già tiepido estimatore del Metastasio, come uomo, perchè veduto avevalo nei giardini di Schönbrunn piegare il ginocchio al cospetto di Maria Teresa, si tenne lontano da lui nello stile quanto lo è un polo dall'altro, ed, in luogo delle Metastasiane leziosaggini, assumendo a divisa « breve parla chi dice » come Cassio nel *Marco Bruto*, non evitò di riuscire tal fiata affettato ed oscuro. Ai concettini brillanti, alle abbaglianti antitesi, alle frasi contenenti un vigore tutto artificiale, egli sostituiva un linguaggio conciso, energico, robusto, ma, per il desiderio che fosse sempre energico e robusto, lo rendeva talvolta troppo conciso (1). Alla frase pro-

(1) Apparirà stranissimo che tra gli appunti fatti all'Alfieri ci sia anche quello d'essere scrittore prolisso. Eppure Francesco Benedetti gli muove questa accusa e ad-

cedente regolare e tranquilla come una barca nelle acque quietissime di un lago, sostituì un periodo che discostandosi sovente troppo dalla naturale costruzione, offre l'imagine contraria del mare in tempesta. Volendo far pensar sempre gli ascoltatori e lasciar loro qualche cosa da indovinare,

duce ad esempio quei versi del *Filippo, (Atto II, Scena quarta)* in cui *Carlo* chiama i ministri del re nelle Fiandre

« . . . . crudi,
« Superbi, avari, timidi, inesperti
« Ed impuniti . . . . . . »

Ma il Benedetti non cita altro esempio a suffragio di una critica così singolare, ed io credo gli sarebbe riuscito impossibile di trovarlo. Epperò nei versi surriferiti, anzichè un'arma per una critica generale, devesi trovare argomento per dire

« . . . . . Quandoque bonus dormitat Homerus »

Il Carmignani poi, tutto intento a cercare le parti censurabili d'Alfieri, dice che l'affettata brevità e l'amore degli arcaismi producono *spesso* nel suo stile degli equivoci ridicoli ed in prova cita il seguente che è nella *Virginia, Atto II, Scena* 3ª:

« . . . . a rivi scorre
« Nel campo nostro cittadino sangue.
« E chi sel *beve?* È l'*oste* forse? . . . . »

Ma non ne indica alcun altro e non avrebbe potuto trovarlo. Ond'è che quello *spesso* adoperato dal Carmignani e non sostenuto da alcun altro esempio, è veramente traditore.

con ben miglior consiglio di chi annoia col dir sempre tutto e non tien conto del loro cervello, accadde che talora fece pensar troppo e lasciò da indovinar troppo. E, come gli avvenne di confondere l'unità colla semplicità dell'azione drammatica, gli avvenne anche di confondere talvolta la forza coll'asprezza, la concisione coll'oscurità. Si può dire inoltre che lo studio di far corrispondere sempre all'altezza del pensiero l'altezza dello stile, lo condusse a cadere nell'esagerato anche in questa parte e a credere, qualche fiata, che alto volesse dire gigantesco. Finalmente l'assiduo stridore della lima, di quel freddo lavoro che sega l'anima, come Alfieri medesimo appellavalo, col farsi sentire non rare volte, dimostra che in lui la felicità dell'espressione non era sempre pari alla felicità del concepimento. Lo stile dell'Alfieri è quindi non poco lontano dall'essere perfetto, ma devesi dire però che lungi dal fare del verso tragico un verso insopportabile, come ben più temerario che audace diceva il Carmignani, egli ne fece un verso che ha prerogative tanto singolari da renderlo un monumento dei più solidi e più originali della nostra letteratura. E siccome oggi, la Dio mercè, si ama pensare più di quando l'Alfieri scriveva le sue tragedie, così è che, ad onta delle imperfezioni non lievi e non negabili del suo stile, oggi ne apprezziamo sopratutto le qualità maschie, vigorose, scultorie, che di gran lunga i difetti ne sopraffanno.

Innalzandoci poi a considerazioni più alte, salutiamo in Vittorio Alfieri il robusto, operoso e fecondo restauratore della patria letteratura. Questa egli ricondusse verso l'Alighieri, il poema del quale, ad usare una espressione del Gioberti, è la *Bibbia Umana* degli Italiani e passa e passerà attraverso i secoli conservandò una immortale gioventù. Epperò nessuno scrittore di tragedie ebbe, dice il Settembrini, l'importanza civile e nazionale dell'Alfieri, il quale è il Camillo che restaura Roma, come Dante è il vecchio Romolo suo fondatore (1). Se l'Alfieri, incominciando un'era novella, ritenne i difetti inseparabili dai grandi innovatori, s'innalzò nondimeno sempre, al par dell'aquila, che, con securo volo, spazia per i campi dell'aere. D'animo veramente Dantesco, Vittorio Alfieri ricorda il suo maestro assai meglio in un solo verso che il Monti in tutte le mirabili terzine della *Bassvilliana.* Egli è lo scrittore Italiano che meglio di Dante ritiene l'impronta e che più si avvicina al Divino Poeta per somiglianza di genio, per forza di locuzione e di verso, per altezza d'indole, per sublimità di pensiero, per tenacità di volere. Dante però aveva l'ingegno mirabilmente temprato ad ogni sorta di armonia e quindi dopo avere dipinti i quadri spaventevoli dell'Inferno, potè, con uguale felicità, dipingere i pietosi del Purgatorio ed i

(1) Settembrini, *Lez. di Lett. It.*, 91.

celestiali del Paradiso; l'ingegno dell' Alfieri è invece temprato ad una sola maniera ed egli è figlio di Dante cantore di *Capaneo*, di *Filippo Argenti*, di *Ugolino*, flagellatore implacabile di ogni vizio e di ogni delitto, non già di Dante poeta di *Francesca*, di *Pia de' Tolomei*, di *Matelda*, di *Piccarda*, di *Maria Vergine*. Ma se Dante era prima unico e solitario faro da cui splendesse, veramente immacolata, la fiaccola depuratrice delle brutture Italiane, egli ha, dopo l'Alfieri, un compagno che, dopo più che quattro secoli, riprese la penna dell'esule Poeta e scrisse pagine efficaci come quelle del visitatore delle chiostre infernali. Se Dante era prima forse il solo poeta che avesse in Italia esercitato intieramente il ministero che al poeta si spetta, egli ha, dopo l'Alfieri, un seguace che ne ripete, rinvigorisce, rinnuova gli accenti. Se Dante era prima il solo grande sacerdote delle Muse che avesse conservata la sua penna incontaminata da ogni bruttezza, pura da ogni adulazione, netta da ogni viltà, egli ha, dopo l'Alfieri, un figlio che calca incrollabile lo stesso cammino e, grande come il colosso di Rodi, gli si asside allato. Dante, uno e trino come il Dio da lui cantato, è poeta storico, politico e religioso; l'Alfieri è poeta unicamente politico, ma, per altro, all'uopo sa assumere il linguaggio inspirato dalla Scrittura e rappresentare in tutta la sua terribilità l'ira Divina che annichila Saul, un potente della terra. Dante è il poeta ini-

ziatore di una civiltà novella; l'Alfieri è il poeta restauratore che purga quella stessa civiltà dai vizii di cui il tempo e le umane vicende l'avevano infetta. Dante è poeta fondatore e, come tale, s'avvolge talor nelle tenebre; l'Alfieri è poeta riformatore, cercante perciò di ritornare ai principii e quindi non iscansa talvolta la durezza e l'oscurità offendendo particolarmente chi non sa che i maschi e vigorosi concetti sdegnano il minio e le spolverature. Dante, come fondatore è più vasto ed abbraccia tutto quel che può abbracciare; l'Alfieri, come riformatore e scrivente perciò quando lo scibile era diviso in un numero infinito di rami, si dedica tutto ad un'arte sola mirando a due obbietti: restaurare la patria letteratura e rialzare il pensiero nazionale. Ed egli, segnando orme imperiture nell'arte sua, raggiunge ed ottiene gli obbietti desiderati e loca così il proprio nome tra quelli dei generosi che hanno un diritto imprescrittibile alla gratitudine degli Italiani.

CAPITOLO XI.

Pervenuti a questo punto, lo svolgimento logico del presente lavoro esigerebbe che noi dopo avere, come abbiam fatto, esaminati e discussi i caratteri del Teatro dell'Alfieri, sottoponessimo ad un'analisi minuta e particolare ciascuna delle sue Tragedie. Senonchè l'avere noi osservato che le stesse caratteristiche sono proprie di pressochè tutti i drammi dell'Astigiano, ci suggerisce d'intralasciare un'analisi che necessariamente peccherebbe di uniformità, perchè di uniformità pecca il teatro del nostro Autore. Risparmiando, adunque, un esame lunghissimo, noi consacreremo due speciali Capitoli alla *Mirra* ed al *Saul*, giacchè per l'indole dell'argomento e delle passioni questi due poemi si discostano dagli altri dell'Alfieri. Infatti noi abbiam detto che l'Alfieri è il poeta della volontà, ma in quella Greca giovinetta ed in quel re d'Israele, egli fece regolatrice dell'azione una forza che alla volontà stessa si sottrae ed al Dramma imprime qualità speciali. Noi, adunque, esamineremo diffusamente la *Mirra* ed il *Saul* che, o sia per la natura di quella forza che li governa, più

poetica della volontà umana, o sia per un accidente, possono sotto alcuni rispetti essere considerati i due capolavori dell'Alfieri; ed in un altro Capitolo faremo poi una rivista rapida e sommaria di tutte le altre Tragedie.

Incominciando dal primo dei due Drammi accennati, noi diremo subito che nessun altro tragico argomento (lo si può affermare con piena sicurezza) presenta al poeta un complesso di difficoltà maggiore od uguale a quello che presenta l'argomento di *Mirra.* Una dimostrazione di ciò tanto facile quanto comune, e che naturalmente non fu trascurata dai Critici avversi all'Alfieri, si desume dal fatto che quell'argomento non era mai stato trattato prima che l'Astigiano si sobbarcasse al ponderoso tema. Invero nè Eschilo, nè Sofocle, nè Euripide, nè Corneille, nè Racine, nè Crébillon, nè Voltaire i quali pure drammatizzarono gli odii fraterni di *Tieste* e d'*Atreo*, gli orribili delitti di *Clitennestra* e di *Medea,* gli incestuosi connubii di *Edipo* e di *Giocasta,* l'amore colpevole di *Fedra,* osarono porre in sulla scena la passione contra natura da cui Mirra è sovrappresa. La cagione di questo fatto è la straordinaria immoralità dell'argomento da cui Ovidio, allorchè si appresta a narrare le vicende del nefando amore di Mirra, è indotto ad esclamare:

« Dira canam: procul hinc natae, procul este parentes! » (1)

(1) Ovidio, *Metamorfosi,* Libro X.

e le conseguenti difficoltà che ne nascono per mantenere sulla scena il rispetto dovuto alla moralità e non varcare i limiti imposti dal buon costume. Imperciocchè se nella favola di *Edipo* abbiamo un figlio marito alla madre, questa orribile circostanza non è però nota ad alcuna delle parti, e quando per un fatale svolgersi di vicende la verità è posta in luce, i due colpevoli pagano tosto il fio dell'incesto voluto dal destino. Se nella favola di *Fedra* abbiamo pure un amore incestuoso, questo, per altro, non è tale da spaventare il poeta tragico ed indisporre il pubblico. La passione di una madrigna per il figliastro, infatti, è giustamente inibita dalla pubblica moralità e dalle leggi civili e religiose, ma non v'ha dubbio che l'amore dell'una per l'altro non appare quale un fenomeno contrario alla natura. E nella stessa favola di *Bibli*, narrata pure da Ovidio nelle *Metamorfosi*, non si rinvengono tutte le orrende circostanze che rendono scabroso il soggetto di Mirra, perocchè troppo diverso è il vincolo tra padre e figlia da quello tra fratello e sorella e trovar possonsi popoli che ammisero il connubio tra fratelli, ma esempio non v'ha d'alcuno che non riguardasse nefando quello tra genitori e figliuoli. Nel caso di Mirra adunque, noi abbiamo una figlia che scientemente arde d'amore per il proprio padre, un fenomeno cioè così orribile che ci voleva proprio uno straordinario coraggio nel poeta

a lottare colle infinite difficoltà
rreca con sè e che indotto ave-
si antichi che moderni a non as-
. Invero se la passione di Mirra non
a in modo da non offendere il senso
li spettatori, il dramma cadrebbe si-
. Or non v'ha dubbio che ad ottenere
che i tormenti da cui quella fanciulla è
la rendano oggetto di pietà e di compas-
, anzichè allontanare gli animi da lei, sia as-
amente necessario che la sua innocenza resti
nacolata agli occhi del pubblico fino al termine
l Dramma. Egli è d'uopo perciò che Mirra lotti
empre colla sua orrenda passione; essa non può
nè deve discuterla e molto meno venire a patti con
quella, come la *Mirra* d'Ovidio, come *Fedra*, avvegnachè, ogniqualvolta un lampo solo lasciasse
supporre che l'infelice eroina non inorridisca all'idea di compiacere alla fiamma che la divora, il
poeta vanamente spererebbe di poter difendere e
giustificare l'opera sua. Ogni scusa ed ogni apologia infatti riuscirebbero inutili di fronte alla protesta di tutti i sentimenti morali posti dalla natura
nel cuore dell'uomo, ed il poema, quand'anche
rispondesse ad ogni legge dell'arte, cadrebbe per
il fatto di quel supremo tribunale che è la coscienza
pubblica indignata per l'offesa inflitta alla pubblica
moralità. Qual mezzo, adunque, rimarrà al poeta
per rispettare tutte le imperiose necessità che seco

gni altro, e prima che
li *Mirra* una tragedia,
di *Bibli* ed ogni altro
i erano sempre mostrati
diabili » (1). Ma egli era
cile e di impressioni subi-
gli, così dice il poeta mede-
elle Metamorfosi d'Ovidio,
veramente Divina allocu-
a di lei nutrice » ne fu tutto
lampo improvviso destava in
mere la favola di Mirra a sog-
e tragica. Invasato tutto di que-
Alfieri vi s'infiammò finchè non
n un poema, e nessuna considera-
ttenerlo dalla prova, benchè sen-
nse difficoltà di far durare « la sca-
luttuazione dell'animo di Mirra per
ri cinque atti senza accidenti accattati
, giacchè, con tutto questo, parevagli
rra toccantissima ed originalissima tra-
rebbe riuscire ogni qualvolta potesse ve-
all'Autore di maneggiarla in tal modo
spettatore scoprisse da se stesso a poco a
utte le tempeste del cuore infuocato ad un
e purissimo della più assai infelice che non
evole Mirra » e non solo gli parve di avere

(1) ALFIERI, *Vita*, Epoca IV, cap. 14.

14

superati tutti gli scogli accennati, ma si lusingò di aver fatto un poema tale che « ogni più severa madre nel paese più costumato d'Europa, potrà condurre alla rappresentazione di questa tragedia le proprie donzelle senza che i loro teneri petti ne ricevano alcuna sinistra impressione » (1). Ora l'Alfieri riusciva veramente nell'arduo tentativo? L'affermazione che sta racchiusa in quelle parole è dettata da una cieca baldanza oppure risponde ad un fatto reale? Il Gesuita Spagnuolo Arteaga in una lettera sulla *Mirra* indirizzata alla Contessa Albrizzi pone a fondamento della sua critica che il soggetto non è tragediabile; lo Schlegel dichiara, senz'altro, profondamente immorale il poema dell'Alfieri; il Carmignani, pur ritenendo suscettibile d'imitazione drammatica l'amore di Mirra, giudica completamente sbagliato il piano seguito dal nostro Autore e scrive che il non dar significato « ai dolori di Mirra rende estremamente noioso e qualche volta spregevole questo personaggio; niuno sa indovinare la cagione de' suoi vapori, delle sue convulsioni, delle sue mancanze; siamo tentati di crederla più pazza che appassionata » (2); Francesco Benedetti dice: Alfieri « ha osato di porre in scena la Mirra, il che niuno dei Greci osò, segno evidente che non era

(1) ALFIERI, *Vita*, IV, 14. *Parèri sulle Tragedie.*
(2) CARMIGNANI, *Dissert. Crit.* 4.

sopportabile in Teatro; ha creduto l'Alfieri di renderla degna del Teatro col formar del soggetto un enigma da Sfinge, facendo l'esposizione e la catastrofe nell'atto Quinto, per il che non sapendo lo spettatore da qual passione è agitata la protagonista, invece di prenderci interesse ne resta indispettito ed annoiato » (1). Eppure l'Alfieri si compiaceva altamente della Mirra; la giudicava una delle sue migliori tragedie. E la dedicava affettuosamente alla donna amata; e noi crediamo proprio che l'Autore non s'ingannasse nel suo giudizio.

Ovidio nel libro Decimo delle *Metamorfosi*, narrando la favola di *Mirra*, racconta che questa fanciulla, figlia di Ciniro re di Cipro, s'innamorò del padre e che dopo avere lungamente combattuto colla propria passione, sentendosene sopraffatta, volle ricorrere all'estremo rimedio della morte. Sorpresa però dalla nutrice mentre sta per effettuare il suo disperato disegno, questa le strappa l'orrido segreto e, dopo molte lagrime, promette di farla giacere, sconosciuta, col padre. Ciniro, dopo varie notti d'incestuosi amplessi, riconosce la figlia nell'incognita amante e, furibondo, vuole ucciderla; senonchè Mirra riesce a sottrarsi all'ira paterna e, dopo lungo errare, è dagli Dei trasformata nell'albero che porta il suo

(1) Benedetti, *Opere*, Vol. II, pag. 397.

nome. Nella stupenda narrazione del poeta Latino, Mirra tra' suoi caldi lamenti, accusa gli uomini di avere create leggi maligne vietanti nodi che dice non riprovati dalla natura; invidia i bruti per cui non vi sono turpi connubii e quelle genti:

« In quibus et nato genitrix et nata parenti
« Iungitur et pietas geminato crescit amore.
« Me miseram quod non nasci contingit illic!
« Fortunaque loci laedor! »

e riflette poi amaramente

« . . . . si filia magni
« Non essem Cinyrae, Cinyrae concumbere possem.
« Nunc quia tam meus est, non est meus .... (1). »

Ma l' ufficio del poeta Epico è diverso da quello del Poeta Drammatico e voi ben vedete che l'Alfieri pensar non poteva a mettere sulla scena una favola cotanto meravigliosa nello scioglimento e cotanto immorale in tutte le circostanze. Egli approfittò quindi opportunamente della facoltà concessa al poeta tragico e, desumendo da Ovidio il fatto fondamentale dell'incestuoso amore di Mirra, ne modificò o cangiò tutti gli incidenti. L'Astigiano perciò che rade volte seguiva quel preteso precetto di Aristotele, per il quale il protagonista della tragedia non dovrebbe essere nè af-

(1) Ovidio, *Metamorfosi*, X.

fatto buono nè tutto malvagio, nel caso speciale di Mirra si trovò dalla natura stessa dell'argomento condotto ad uniformarvisi, e rappresentò l'eroina innamorata del padre, nel che sta la sua colpa, ma figurò poi anche che ella fosse la prima ad inorridirne, contrariamente alle lamentanze della Mirra d'Ovidio, che con ogni mezzo possibile combattesse la sua passione, e che, quando è costretta a confessarla, se ne punisse tosto col darsi la morte, operando così ben diversamente dalla Mirra delle Metamorfosi che fugge i colpi della spada paterna. Tale è la favola dell'Alfieri la quale è poi non poco diversa da quella del poeta Latino anche nella situazione principale, perocchè mentre presso Ovidio il nefando amore di Mirra non ripete la propria origine da alcuna causa soprannaturale, nell'Alfieri invece è una volontà celeste che glielo inspira, attalchè tutto quel che c'è di più orribile in questo morale fenomeno viene così sottratto all'umana libertà. Siffatta invenzione è, per certo, assai felicemente trovata, avvegnachè, altrimenti, il critico che si erigesse a difensore della moralità, potrebbe osservare con ragione che una passione sorta naturalmente nel cuore di Mirra, doveva essere vinta da uno sforzo indomabile di volontà. La potenza sovrannaturale, sotto cui geme la sventuratissima Mirra, l'Alfieri la raffigura nello sdegno di Venere invidiosa della sua bellezza, ma

veramente è il caposaldo di tutto il complesso edificio della religione dei Greci; cioè dire è quella forza invincibile del Fato che presiedeva a tutte le cose umane, nullo sovente rendeva il libero arbitrio e si teneva soggetto Giove medesimo (1). Questa idea del Fato, questa possanza terribile e misteriosa è quella che cagiona i misfatti delle stirpi di *Tieste* e d'*Atreo;* è quella che tragge inconsciamente *Edipo* a commettere delitti ed incesti ed ebbe per il genio di Sofocle la più sublime espressione. È quindi propriamente questa forza irresistibile e tremenda del Fato, che nella tragedia del nostro Autore suscita la colpevole passione nel seno di Mirra e rende vani tutti i suoi sforzi per superarla, epperò non crediamo che sia arrischiare una audace affermazione e dare una importanza soverchia a questa tragedia, se diciamo che l'Alfieri fu, quasi a sua insaputa,

(1) *Prometeo*, ... L'arte è del Fato
« Meno valida assai.
Coro Ma chi del Fato
« Volge il governo?
Prometeo, Le triformi Parche
« E le memori Erinni.
Coro E men di queste
« Possente è Giove?
Prometeo Ei tenterebbe indarno
« Di sottrarsi al Destino . . . . . »
(Eschilo, *Prometeo*, Trad. del Bellotti).

condotto a fare una novella e stupenda dipintura dell'uomo e della religione della classica antichità. Chi non sappia o non voglia elevarsi all'altezza di questo concetto, non potrà darsi ragione del delirio di Mirra nella scena nuziale dell'Atto Quarto e del suo inveire contro la madre, ma troverà invece perfettamente giuste le parole del Carmignani, indietro trascritte, e sorriderà udendo queste di *Cecri:*

« . . . . Dal labbro
« Io sfuggir mi lasciava che più gente
« Tratta è di Grecia e d'Oriente omai
« Dalla famosa alta beltà di Mirra
« Che non mai tratta per l'addietro in Cipro
« Dal sacro culto della Dea ne fosse » (1).

Eppure siccome in questa materna imprudenza sta l'origine dell'odio di Venere, così è da essa che scaturisce anche tutta intiera la moralità e l'innocenza di Mirra per quel che dipende da lei. Ond'è che accettato che sia questo fatalismo, mezzo possente d'arte e di poesia per il tragèdo della Grecia Gentilesca, fondamento principale, unico anzi del dramma Eschileo e Musa inspiratrice esclusiva di quella trilogia d'ineffabile sublimità che è l'*Orestiade,* e contro il quale infrangere si debbe ogni virtuoso sforzo di Mirra come contro gli scogli s'infrangono le onde del

(1) ALFIERI, *Mirra,* III, 3.

mare, ufficio del poeta sarà di rappresentare grandi e possenti, quanto è possibile, gli sforzi del suo eroe per conservare immacolata l'innocenza, giacchè così vieppiù tremenda apparirà l'efficacia della potenza sovrumana che inutili li rende. L'abate Arteaga, dopo aver detto che l'invenzione dello sdegno di Venere non può far presa alcuna sui pubblici moderni, giacchè le costoro opinioni differiscono troppo da quelle dell'antichità, accorgendosi che tale sentenza si poteva applicare non solo all'Alfieri cui unicamente gli importava di abbattere, ma anche ad altri poeti di cui era tenerissimo, si affretta ad aggiungere a difesa di questi, che per le *Fedre,* le *Ifigenie,* e gli *Edipi* « il fatto non meno che le circostanze sue s'appoggiano ad una tradizione generale e costante la quale, tramandata a noi di secolo in secolo e dal teatrale prestigio avvalorata, acquista in certo modo i diritti della storica credibilità ». Ed aggiunge che questo argomento non può essere invocato nel caso di Mirra, giacchè il costei amore non appare presso gli antichi inspirato da alcuna forza sovrannaturale, e così vien tolto all'Alfieri « il solo pretesto plausibile che gli restava per riprodurre delle idee credute in oggi false, inverosimili, insussistenti » (1). Noi non ci

(1) Arteaga, *Lettera alla Contessa Albrizzi sulla Mirra.*

adopreremo a combattere quest' affermazione, perocchè poggia sovra argomenti troppo fragili per meritare una seria confutazione, e ben se ne accorgeva la signora Isabella Albrizzi che nella sua trionfale risposta diceva semplicemente su questo punto: « Se le idee mitologiche fantastiche che si trovano nelle Fedre, nelle Ifigenie, negli Edipi e in tante altre tragedie ci hanno in certo modo avvezzati ad ammettere queste finzioni, io non veggo perchè dovrà offendere quella immaginata dal Conte Alfieri dello sdegno di Venere » (1). Quanto più grandi, adunque, saranno gli sforzi di Mirra a tutela della propria innocenza, tanto maggiore sarà la compassione che il pubblico sentirà per lei che vanamente s'agita e si dibatte sotto il peso di un'ira fatale, come Laocoonte tra le spire del serpente, e se alla perfine ne rimarrà oppressa e dovrà rivelare l'enigma dei suoi tormenti, ciò sarà ben poco da imputarsele, perchè avrà ceduto non alla propria passione, ma alla potenza suprema del Destino. Il nostro Autore mirabilmente satisfaceva a questa condizione da cui il poema trar doveva il pregio principale e, benchè l'Abate Arteaga non consenta neppure in ciò nella sua acre e velenosa critica di questa tragedia, è evidente al par della luce del giorno che Mirra fa ogni possibile ten-

(1) Albrizzi, *Risposta all'Arteaga.*

tativo per salvarsi. Mentre in Ovidio le lagrime della nutrice le strappano il suo segreto, in Alfieri Mirra non confessa il suo segreto non che alla nutrice neppure a se medesima, epperò resta mai sola. Unico un brevissimo monologo le presta il poeta nel secondo atto, ma a bella posta per farci sapere che ella non vuol restar sola per tema che qualche rea parola possa sfuggirle dal labbro. Ora qual critico spassionato e giudizioso dirà *Mirra* che nasconde i proprii sentimenti perfino a se stessa, più colpevole che *Fedra* la quale, tanto nella tragedia di Euripide che in quella del Racine, cede dopo resistenza debolissima alle perverse suggestioni della sua nutrice; da vera cortigiana si proferisce ad *Ippolito* e, respinta sdegnosamente da lui, l'accusa poi del suo medesimo delitto? *Fedra*, rappresentata così, parmi veramente un complesso di tutte le iniquità; *Mirra* invece, come è rappresentata da Alfieri, ci si mostra soltanto la vittima designata ed innocente di una legge funesta. *Fedra* ascolta volentieri le lusinghiere ed artificiose parole della sua nutrice che le va susurrando all' orecchio; dovevi nascere, o *Fedra*,

« . . . . . . con altri espressi patti
« O sotto leggi d'altri Dei, se a queste
« Non volevi acquetarti. Or dimmi: e quanti
« Ben assennati non vi son, che offesi
« Veggon pure i lor letti e fan sembiante

« Di non vederli? E quanti padri ai figli
« Non indulgon di Venere gli errori?
« Saggio avviso è bensì tener celato
« Ciò che bello non è, ma non si dee
« Troppo stringer la vita dei mortali.
« . . . .
« . . . . Orsù diletta
« Figlia cessa il mal pensiero; deh! cessa
« L'insulto ai Numi; altro non è che insulto
« Voler dei Numi esser maggior. Da forte
« Porta l'amore; un Dio lo volle. Il morbo,
« Ond'egra sei, trarre a buon fin procura » (1).

e dopo questo perfido e mirabilmente architettato discorso, vola col consentimento di Fedra, a proporre al figlio di contaminare il talamo paterno. *Mirra* oppone invece al Destino una volontà indomabile di mantenere inviolato l'onore, e nella scena che può riguardarsi come corrispondente a questa, ad *Euriclea* che, visto il suo dolore, si propone d'indurre i genitori a rompere le disegnate nozze con *Perèo* risponde:

« Nel necessario alto proposto mio
« Il viepiù raffermarmi a te si aspetta.
« Tu del tuo amor più che materno e, a un tempo,
« Giovar mi dei del fido tuo consiglio.
« Tu dei far sì ch'io saldamente afferri
« Il partito che solo orrevol resta » (2).

(1) EURIPIDE, *Ippolito*, Trad. del Bellotti.
(2) ALFIERI, *Mirra*, II, 4.

La prima cosa che fa *Fedra* venuta in iscena (e ciò anche presso il Racine che pure alquanto più delicatamente trattò la passione di quella regina) è di svelare il suo colpevole amore alla confidente; gelosa cura di *Mirra* è di tacerlo non che agli altri, a se stessa. *Fedra* insomma, null'altro desidera che amplessi adulteri ed incestuosi, *Mirra* fa ogni sforzo per respingerne perfino il pensiero. L'*Ippolito* di Euripide e la *Fedra* di Racine sono certo due splendide manifestazioni dell'arte, ma nel fatto della moralità non possono venire a paragone colla Mirra dell'Alfieri, avvegnachè dei due personaggi l'uno resista indomito, l'altro pieghevole s'abbandoni alla colpevole fiamma, e la differenza cada soltanto sul grado maggiore o minore di reità della passione da cui sono dominati, l'esistenza della quale poi, voluta essendo dal Fato, è assai poco imputabile ad ambedue. Mentre adunque, presso il Racine la falsa notizia della morte di *Teseo* è considerata da Fedra soltanto come la rimozione di un ostacolo al satisfacimento delle sue brame, nell'Alfieri Mirra, amante del padre ma pur sempre onestissima, ha scelto *Perèo* come sposo fra tutti i principi che ambiscono le sue nozze, sperando che un sacrosanto legame che l'avvinca ad un uomo il quale va fornito delle più belle qualità e l'ama d'immenso amore, avrà l'efficacia se non d'ispirarlo pure a lei, d'asso-

pire almeno la sua nefanda passione. Una difesa contra questa ella la scorge nei doveri di sposa e di madre e vagheggia, col pensiero, i figli che le darà il Cielo, ben conoscendo che l'amore possente e tutto nuovo di madre sarà per lei lo scudo più valido a proteggere la propria innocenza. Quale commovente ed immenso coraggio in una fanciulla che non solo affronta ma vagheggia più volte l'idea dei figli che dovrà generare, mentre un altr'uomo è l'oggetto del suo amore! Non trovando altro scampo per uscire dal suo stato violento che fissare per sempre il proprio destino coll'unirsi a Perèo con nodo irrevocabile, Mirra brama, domanda, affretta le nozze ed ai genitori che, scorgendo i tormenti da cui è agitata l'esortano a rinunziarvi, risponde che è ferma nel suo proponimento di essergli moglie, perchè con lui

« Vivendo io fida e indivisibil sempre
« Egli in me pace, io spero, egli in me gioia
« Tornar farà; cara e felice forse
« Un giorno ancor mi fia la vita. Ah! s'io
« Finor non l'amo al par ch'ei merta, è colpa
« Non di me, del mio stato, in cui me stessa
« Prima abborrisco. Io l'ho pur scelto ed ora
« Io di nuovo lo scelgo. Io bramo, io chieggo
« Lui solo . . . . »

Nè a questo s'arresta il coraggio dell'infelice; che con eroica fermezza ella vuole tosto abban-

donare i luoghi natii e partire collo sposo. Appena sia possibile, desidera di fuggire lontana dall' oggetto della sua passione, allegando che i nuovi paesi e la vista di cose nuove varranno a sollevarla dalle acerbe sue cure. Ai genitori che si mostrano sorpresi ed addolorati di questo strano proponimento e tentano distornela, Mirra risponde sdegnosa:

« E s'io qui lieta esser per or non posso
« Vorreste voi qui pria morta vedermi
« Che felice sapermi in stranio lido? »

Indi riprende colla più grande tenerezza:

« . . . . A voi ritorno
« Faremo un dì quando il paterno scettro
« Perèo terrà. Di molti figli e cari
« Me lieta madre rivedrete in Cipro
« Se il concedono i Numi, e qual più a grado
« A voi sarà tra i figli miei, sostegno
« Vel lasceremo ai vostri anni canuti.
« Così a questo bel regno erede avrete
« Del sangue vostro, poichè a voi negata
« Prole han finor del miglior sesso i Numi.
« Voi primi allor benedirete il giorno
« Che partir mi lasciaste . . . . »

In chi trovar maggior tenerezza, maggior rassegnazione, maggior coraggio? In tutta questa scena di suprema bellezza e nella quale l' Autore

seppe trattare affetti pietosi e delicati con linguaggio mirabilmente corrispondente, Mirra è irrevocabilmente determinata di unirsi a Perèo e di abbandonare i genitori. Sicchè quando Cecri consente a lasciarla partire, essa in un trasporto quasi di gioia esclama:

« . . . . La vita,
« Madre, or mi dai « per la seconda volta »

e prosiegue

« Presta alle nozze io son fra un'ora...
« . . . .
« . . . . Or mi ritraggo
« A mie stanze per poco. Asciutto affatto
« Recar vo' il ciglio all'ara e al degno sposo
« Venir gradita con serena fronte » (1).

colle quali parole che rivelano l'ansia frettolosa di Mirra ed un certo femminile desiderio di piacere allo sposo, è ritratto inimitabilmente il cuore umano. Nulla più la punge infatti che di fissare per sempre la propria sorte e brama poi di piacere allo sposo, giacchè, quanto più ardente sarà l'amore di Perèo, tanto maggiore dovrà essere per lei la gratitudine, e questo sentimento le renderà meno scabroso lo svellersi dal cuore

(1) ALFIERI, *Mirra*, III, 3.

la sua colpevole passione. Così parla ed opera Mirra allorchè, signora della propria volontà, può lusingarsi di salvare la sua innocenza dai rischi della fiamma che la divora. Ma nulla può resistere al Fato che domina anche il possente Giove e si prende gioco delle più ferme risoluzioni. Epperò Mirra così forte, così rassegnata, così risoluta e quasi lieta perchè le è dato di scorgere un termine possibile alle sue tormentose agitazioni, dopo avere rivolte le espressioni della gratitudine più affettuosa a Perèo, dopo averlo chiamato « dolce sposo », sanatore pietoso d'ogni suo male, « suo vero liberatore », è nuovamente sopraffatta dall'amoroso delirio e quella implacabile forza soprannaturale che sarà paga soltanto quando l'infelice sarà perduta, riprende novellamente tutto il suo impero sopra di lei. Mentre cantasi l'Inno Nuziale, Mirra sente l'orrida fiamma divamparle ancora in seno; tenta di opporle un'indomita costanza, perchè, se mutasi il suo sembiante, stanno, dice ella, saldi ed immutabili la mente ed il cuore, ma invano, chè in quella lotta suprema della volontà umana col fato il cieco destino la vince, il libero arbitrio è distrutto e tutto avviene quel che avvenir deve, come, presso Eschilo, esclama nel suo delirio la veggente Cassandra. Quando adunque il Coro invoca la Fede e la Concordia tutelatrice dell'Imeneo e che le infernali Furie muo-

vano vani assalti al forte cuore della sposa, Mirra disperatamente delirante esclama:

« Che dite voi? Già nel mio cor, già tutte
« Le Furie ho in me tremende. Eccole: intorno
« Col vipereo flagello e l'atre faci
« Stan le rabide Erinni; ecco, quai merta
« Quest'Imeneo, le faci! . . . . »

e cade tramortita. Interrotto così il rito nuziale, Mirra rimane sola colla madre; e l'Alfieri, che in tutto questo atto della tragedia fu veramente dominato da una sublime inspirazione, rappresenta Mirra che alle affettuose cure della madre risponde coi più fieri oltraggi. Una figlia che offenda la madre come Mirra offende *Cecri* è rea di colpa gravissima, imperocchè viola così una sacra legge della natura. Epperò l'Abate Arteaga coglie con lieto animo l'occasione di rabbiosamente inveire contra l'Alfieri per questa situazione drammatica e dopo aver detto « che bisogna avere delle idee molto singolari circa la virtù e l'innocenza e circa l'interesse tragico, per isperare che gli uditori seguano ad appassionarsi per una figlia cotanto ardita ed impudente » si volge ai lettori che hanno sortita « un'anima onesta e delicata » e loro chiede se quel trasporto di Mirra sia *teatrale* e *decente*. Noi prescinderemo dal rilevare le veramente gesuitiche insinuazioni dell'onestissimo critico, per quel che ri-

guarda la moralità, l'onestà e la delicatezza, giacchè l'Alfieri non può per questo aver bisogno di difesa. Ma facendoci unicamente a considerare l'interesse che Mirra suscita in quella scena, crediamo che l'unica replica conveniente all'Arteaga sia quella del filosofo, il quale al sofista che negava il moto rispose camminando. Invero chiunque abbia assistito ad una eccellente rappresentazione della Mirra, affermerà che precisamente in quella scena in cui è tanto acerbamente torturata e tanto fuori di sè da insultare la propria madre, l'infelice fanciulla interessa e commuove al più alto grado. E l'Astigiano è perfettamente nel vero quando, discorrendo di quella scena, scrive che, dopo avere osservato sotto tutti gli aspetti il feroce scoppio di Mirra, si era convinto che è naturalissimo in lei, e che quindi lo aveva lasciato per quanto apparir potesse contra natura. Infatti quale è la situazione di Mirra nelle ultime scene dell'Atto Quarto? Essa che per tutto il resto del Dramma si è mostrata la più tenera, la più affettuosa, la più rispettosa delle figlie e che, padrona della propria volontà, ha sempre avuto la più alta coscienza del suo dovere, in questo momento della tragedia è invece completamente signoreggiata dal Destino. Ella segue il cieco impulso di quella forza irresistibile che la fa muovere come l'assillo la figlia d'Inaco, sicchè, sparendo per lei

tutta la sua libertà, la passione che l'infiamma scoppiar deve necessariamente nella guisa più violenta. Mirra non può quindi più sentire il sacro vincolo della natura, e per lei Cecri non è più madre in quel momento; ella è invece la rivale felice che le toglie il tenero oggetto dell'amor suo; è la donna abborrita che le rapisce l'uomo del suo cuore e le parole oltraggiose di Mirra non debbono essere riferite che a Cecri, sposa amata ed amante. Osservando adunque accuratamente la distinzione tra i doveri di quell'infelice donzella allorchè è signora della propria volontà, e la sua disperazione quando è vittima di una celeste vendetta, il suo irriverente trasporto non riuscirà più nè strano nè insopportabile, ma lo si troverà invece obbedire allo sviluppo necessario che deve avere la passione di un ente tragico. Imperciocchè, siccome l'Alfieri dice con somma ragione, « data una passione in un ente tragico, bisogna pure, per quanto rattenuta ella sia, che alle volte vada scoppiando; chè se nol facesse, debole e fredda sarebbe e non tragica e, quanto più è raro questo scoppio, tanto maggiore deve essere e tanto più riuscirne terribile l'effetto (1) ». Nell'Atto Quinto, Ciniro fatto persuaso dalla disperazione invincibile di Mirra che essa sia causata da una passione amorosa, vuol venire in chiaro della verità e, chiamata a sè la

(1) ALFIERI, *Parere sulle tragedie.*

figlia, ha con lei una scena che conduce alla catastrofe e che va locata tra le più belle e più tragiche che si possano immaginare. Ciniro parla a Mirra coi sentimenti del più tenero amore paterno ma nel tempo stesso colla più grande fermezza, ed esige assolutamente che la figlia gli sveli il nome dell'uomo amato, promettendole di farlo suo, per quanto lontano possa essere dal trono. Resiste lungamente l'infelice alle paterne istanze, ma Ciniro vuole ad ogni costo schiarire il mistero, epperò quando la fanciulla, messa alle strette, esclama

« Amo sì, poichè a dirtelo mi sforzi,
« Io disperatamente amo ed indarno.
« Ma qual ne sia l'oggetto, nè tu mai,
« Nè persona il saprà; lo ignora ei stesso
« Ed a me quasi il niego . . . . . . »

egli le replica

« . . . . Ed io saperlo
« E deggio e voglio. Nè a te stessa cruda
« Esser tu puoi, che a un tempo assai nol sii
« Più ai genitori che ti adoran sola.
« . . . .
« Morir non puoi senza pur trarci in tomba.
« Qual ch'ei sia colui ch'ami, io 'l vo' far tuo.
« . . . .
« . . . .
« . . . . . . Ancor che umil son certo
« Che indegno al tutto esser non può l'uom ch'ami.
« Te ne scongiuro, parla: io ti vo' salva
« Ad ogni costo mio . . . . »

Ridotta allo stremo delle sue forze da queste ed anche da successive parole ed infine da una lotta superiore all'umana potestà, Mirra, inconsapevole quasi di quello che dice, risponde finalmente della sua fiamma

« Raccapricciar d'orror vedresti il padre
« Se la sapesse Ciniro . . . . »

colle quali parole manifesta l'amor suo. Il lettore avrà sicuramente già osservato quanto sia bella e delicata la distinzione che la fantasia di Mirra fa in queste brevi parole tra *Ciniro* ed il *padre,* attalchè anche in siffatto doloroso momento, il poeta arreca il minore sfregio possibile all'onestà dell'infelice fanciulla. Ciniro è così lontano dal sospettare il vero, epperò così oscure gli riescono le parole di Mirra, che nulla comprendendovi, esclama

« Che ascolto! . . . . »

manifestando solamente una dolorosa sorpresa. Questa, per altro fa tosto accorta Mirra delle inconsiderate parole proferite, onde s'affretta a smentirle, soggiungendo:

« Che dico? Ahi! lassa, non so quel ch'io dica.
« Non provo amor; non creder, no. Deh! lascia,
« Te ne scongiuro per l'ultima volta,
« Lasciami il piè ritrarre . . . . »

a cui Ciniro, non peranco in misura d'afferrare il vero, risponde

« . . . . Ingrata! Omai
« Col disperarmi co' tuoi modi e farti
« Del mio dolore gioco, omai per sempre
« Perduto hai tu l'amor del padre . . . »

Se le prime parole di Mirra erano un enigma per Ciniro, erano però tali che valevano a fargli supporre che qualcosa di molto terribile stava racchiuso in quell'enigma, perocchè la figliuola aveva detto che la cognizione della fiamma da cui era divorata, fatto l'avrebbe raccapricciar d'orrore. Ciniro sapeva adunque che l'arcano di Mirra celava una cosa orribile ed ogni indizio, fosse pur lieve e fuggevole, condurre ormai lo doveva alla scoperta della verità, col mentalmente paragonarlo a quella prima confessione. Laonde allorchè Mirra amaramente si rammarica per l'acerbo rimprovero del padre, ma con parole che l'arte del poeta adoprava tali che ad uom che non fosse già sull'avviso non servirian d'indizio menomamente, mentre tanto convenir possono ad innamorata donzella che a figlia affettuosa, una orribile idea balena a Ciniro il quale esclama;

« Che vuoi tu dirmi? Oh! qual terribil lampo
« Da questi accenti! Empia tu forse? . . . . . »

e Mirra cangia tosto in certezza l'orrendo sospetto, imperocchè si avventa alla spada del padre e se ne trafigge. Compito il fatal colpo, ella invoca da Ciniro che nasconda alla madre il suo delitto, ma il poeta, vindice inflessibile della moralità, le infligge una tremenda punizione, perocchè Ciniro alla madre che sopraggiunge e vorrebbe assisterla ne' suoi estremi momenti, rivela la nefanda passione di Mirra e questa ode le parole del padre e sen muore abbandonata e quasi esecrata dai genitori. Le nostre disadorne parole non hanno certamente potuto offrire al lettore che una ben pallida idea della via per cui il poeta maravigliosamente arriva al punto delicatissimo e difficilissimo dello scioglimento di questa tragedia, che è pure la situazione più ardua che presentare si possa ad un autore Drammatico. L'arte dell'Alfieri fu in questa circostanza tanto mirabile e profonda, che l'Abate Arteaga dopo avere lungamente cercato di demolire la *Mirra*, cadde poi in un singolare abbaglio, mentre s'ingannò sul momento nel quale la sventurata fanciulla manifesta il suo segreto, che egli credette di scorgere rivelato dalle parole di rammarico proferite da Mirra in seguito a quelle minacciose del padre. È quindi assai acconciamente che la signora Isabella Albizzi osservava nella sua risposta all'Abate Arteaga che « l'ingannarsi del Critico sopra le parole vere che palesano a Ci-

niro l'amore della figliuola, è il più bell'elogio del Conte Alfieri ».

Il lungo esame da noi istituito di questa tragedia crediamo valga a dimostrare come nulla ci sia di vero in quella curiosa sentenza del Carmignani, il quale afferma che il modo in cui l'Astigiano concepiva la Mirra « non era trattare il soggetto, era un saltarlo di botto; non era un vincere la difficoltà, era un allontanarsene », e dopo avere aggiunto come, a suo credere, dovrebbesi fare una tragedia di Mirra, dice che « per provare che ciò potrebbe ottenersi senza urtar la morale, farebbe d'uopo scrivere un intero trattato » (1). Il dire che l'Alfieri nella sua Mirra si è allontanato dalle difficoltà, è un'affermazione così sovranamente ridicola, che noi l'abbiamo ricordata soltanto per dimostrare che non v'è stramberia che non possa annidarsi nell'umano cervello, e mettiamo pegno inoltre che se *Mirra*, così come la possediamo, anzichè quello di Vittorio Alfieri portasse in fronte il nome di Giovanni Racine, il Carmignani avrebbe trovato che è un capo d'opera. Dopo quel che abbiamo detto della Mirra noi affermiamo invece che l'Alfieri non iscansò ma superò valorosamente tutte

(1) CARMIGNANI, *Dissert. Crit.*, 4. Un trattato per insegnare il modo di assumere un dato argomento tragico!

le difficoltà dell' argomento, perocchè oltre a fare una tragedia in cui non si arreca offesa alla moralità, seppe anche evitare lo scoglio di renderla priva d'interesse e di passione. Invero contra il fatto luminoso ed irrefragabile dell'interesse vivissimo che suscita sempre questa tragedia, non ha più valore alcuno la pretesa di quei critici i quali, chiudendo gli occhi in faccia al vero, sentenziano non essere possibile interessarsi e commuoversi per chi si vede infelice senza saperne il perchè. Sotto la penna magica dell' Alfieri nulla riesce invece più pietoso e commovente di Mirra, ed il pubblico scorgendola supremamente infelice prova un'ansia affannosa di scoprirne il motivo e fantastica sempre quale possa essere. Tanto l'interesse quanto la moralità non subiscono il minimo sfregio in questa tragedia, epperò come dal tribunale dell'arte Vittorio Alfieri ha dritto ad una sentenza che dichiari la *Mirra* una splendida vittoria, così dal tribunale della coscienza ha dritto ad una completa assoluzione per il modo delicato ed onesto con cui trattò l'argomento e per la severa giustizia poetica che, in nome della moralità, usò verso la sua infelice eroina. Sopra un terreno sdrucciolevole l'Astigiano seppe camminare con ammirabile sicurezza e conciliare esigenze che sembravano ripugnanti, ond'è che noi crediamo di poter concludere che

questo poema di Mirra è uno dei più belli e più memorabili trionfi della tragica Musa (1).

(1) « Quale severa giustizia poetica non usò Alfieri! Mirra strascinatasi così a lungo fra pene sì aspre e cocenti, subìto il dolore, la vergogna e i rimproveri d'aver cagionato la morte dell'infelice Perèo, dopo essersi con tanti sforzi adoperata a celare la sua passione, vedesi infine dalle preghiere, dai comandi, dalle minaccie del padre e dalla sua propria stanchezza, strappato l'orrido arcano. Voleva almeno celata la propria vergogna alla madre e per ultimo, trafitta, ode il padre che le narra l'impura fiamma e spira fuggita dai genitori e da essi abborrita come da se stessa. Applichiamo adunque, con sicurtà all'Alfieri l'*auctor purissimae impuritatis* » (Ugoni, *Art. sull'Alfieri*).

« Nessuna tragedia d'amore poteva egli condurre sì perfettamente come la *Mirra*. Il cruccio della rea giovine serpeggia pressochè in ogni verso, e nulla di più vero insieme e di più terribile del suo spirare tra le braccia della nudrice, abbandonata, abborrita da ogni altro, nella reggia paterna che risuona ancora dell'inno delle malaugurate sue nozze. Dopo il *Saul* io l'avrei per la più compiutamente bella delle tragedie Alfieriane » (Carrer, *Prose*, Vol. I, pag. 265, Ed. Lemonnier, 1855).

CAPITOLO XII.

Apprestandoci a discorrere del *Saul* noi, prendiamo ad argomento della nostra disamina quello tra i componimenti dell'Alfieri che meglio dimostra la sua facoltà di poeta. Infatti mentre l'esame che abbiamo istituito della *Mirra* ci ha concesso di mettere in chiara luce con un esempio particolare tutto il valore artistico dell'Astigiano, quello che faremo del *Saul* varrà a chiarire come questa tragedia sia una splendida manifestazione del suo valore poetico. Egli è notevole che laddove non pochi sono i critici che negano all'Alfieri le principali facoltà di poeta e lo considerano piuttosto come oratore e pensatore che come figlio delle Muse, tutti poi si accordino a dire che per *Saul* va fatta un'eccezione e che questa tragedia specialmente si raccomanda per le sue poetiche bellezze. Noi crediamo di avere dimostrato che Alfieri fu sempre poeta e che se è lecito desiderare che egli talvolta fosse stato meno severo in concedere alla sua tragica poesia

talune qualità, non è poi affatto conforme al vero che dessa manchi di quelle qualità che le sono veramente necessarie. Ed è inoltre incontestabile che in non poche delle tragedie dell'Alfieri sonovi brani splendidi quanto questo *Saul*, sebbene il loro splendore derivi da fonti diverse, lo che vuol dire che il nostro Autore si studiò sempre di adattare ai suoi soggetti quelle qualità che più gli parevano loro convenirsi. Se adunque, l'Astigiano mostrò nel *Saul* una vena ricca, copiosa, lussureggiante, ciò non significa già che egli si trovasse nel comporlo in un momento eccezionale e potesse usare di talune attitudini che il più delle volte mostrava di non possedere in alto grado, ma significa bensì che il soggetto gli apparve tale da dovergli adattare una veste più pomposa di quella delle altre tragedie. Non fu adunque una speciale e felice circostanza che causò la splendida poesia di *Saul*, avvegnachè questo modo di ragionare non si comprenderebbe affatto, ma sibbene furono severe meditazioni circa l'arte tragica che guidarono l'Autore ad essere assai più parco nello spargere di fiori poetici le altre sue tragedie. L'indole particolare del soggetto imponeva adunque all'Alfieri di arricchire il suo dramma di talune qualità che reputava non convenissero agli altri, ed è per questo soltanto che il *Saul* eccelle sovra ogni altro componimento dell'Alfieri per lo splen-

dore dello stile, per la ricchezza e varietà della poesia e che da tutti si distacca per il colorito Biblico che vi domina e per il terrore religioso che vi sparge l'ira di Dio che gravita sul re d'Israele. Nell'esaminare le particolari esigenze degli argomenti religiosi l'Alfieri osservava, nel parere sul *Saul*, che quanto cotali specie di tragedie piacevano ai popoli antichi altrettanto dispiacciono ai moderni; e se questo l'Alfieri diceva ai suoi tempi, meglio ancora potrebbe dirsi oggi, mentre dal secolo scorso in poi il sentimento religioso s'è andato viepiù infievolendo. Nulladimeno se la religione, qualunque ne siano i motivi, esercita sulle coscienze un potere assai meno efficace e generale che per lo passato; se noi non sapremmo, a niun patto, tollerare più sulla scena quelle azioni Drammatiche che, col nome di *misteri*, rappresentavano in altri tempi alle moltitudini le cose della fede; e se per quel che risguarda la Bibbia, è ormai un fuor d'opera parlarne come di libro sacro, mentre la scienza, la storia e gli ampli orizzonti aperti dinanzi allo spirito umano ne hanno pressochè annullata la religiosa influenza, è per altro un fatto che la religione si offre sempre quale uno stromento efficace alla manifestazione delle arti belle, epperò che, come elemento e sussidio alla poesia, può sempre essere fonte di grandezza e di sublimità. L'idea religiosa qualunque ella sia, (ep-

[illegible] tanto in *Mirra*, che in *Saul*, che in *Poliuto*) è mezzo a produrre un grande effetto teatrale e le forze soprannaturali, sia che si facciano apparire sulla scena e prendere manifestamente luogo nell'azione, sia che si rivelino soltanto coi loro effetti, occupano uno spazio notevole del largo regno della poesia, imperciocchè questa se non scende soltanto dall'immaginazione escludendo affatto il ragionamento, scaturir deve per altro da amendue queste fonti e trovare nell'una e nell'altra le proprie sorgenti. Evidente è la verità di queste osservazioni, ma è poi importantissimo l'avvertire che, non che abusare, non devesi neppure fare un uso molto frequente di siffatta poetica facoltà, perchè laddove da una parte l'intervento delle forze soprannaturali potrebbe molte volte giovare solamente ad evitare le difficoltà, è poi anche vero, come scrive il Gioberti, che se « Orazio non vuol che Iddio intervenga se non degnamente, ciò significa che l'oltranaturale poetico deve essere parcamente adoperato, come tutti gli ardiri della fantasia » (1). Laonde

(1) Gioberti, *Del Bello*, cap. V. Ci piace poi di fregiare questa nota colle seguenti parole di un critico eccellente relative all'intervento delle forze soprannaturali nelle azioni Drammatiche. « Lo scioglimento del nodo, se può venire senz'opera soprannaturale, sarà sempre più artificioso, quantunque vizioso non sia quando venga per opera mi-

considerando quell' affermazione dell' Alfieri che, se non fossero state le tendenze dei tempi, egli avrebbe desunti parecchi altri argomenti dalla Bibbia, io non sono gran fatto disposto a lagnarmi della sobrietà che egli s' impose, e, contento del magnifico *Saul,* non lamento la mancanza di un *Jefte,* di un *Sansone,* di una *Debora,* di una *Giuditta,* di un *Acabbo* e via discorrendo. Imperocchè se già movevasi rimprovero ad Euripide per l'abuso che egli faceva del *Deus ex machina* nelle sue tragedie, a maggior dritto si censurerebbe oggi il poeta che troppo sovente pretendesse giustificare il meraviglioso dei suoi componimenti coll' intervento di una forza celeste. All' osservazione che abbiamo fatta più indietro noi ne possiamo quindi aggiungere un'altra, e dire che se lo spirito dei nostri tempi consiglia di non assumere troppo spesso per scenici poemi degli argomenti religiosi, ciò non è soltanto per l' infievolimento della fede, ma anche per un'altra causa più generale, che è la tendenza poco poetica dei tempi nostri. Senonchè la poesia non può perire giammai perchè perire non può la facoltà immaginativa degli uomini, e quindi

racolosa, se *sit dignus vindice nodus,* come Orazio avvertisce. Nè si dee, come altri fanno, sempre condannare il mescolamento di qualche Nume, quando la maestà del trattato il sostenga » (Gravina, *Della Tragedia*).

ove pure arrivar dovesse il giorno (non desiderabile per verità) in cui scomparisse ogni religioso sentimento, la religione resterebbe sempre un possente mezzo poetico, sebbene vada messo tra quelli che a meglio produrre il loro effetto debbono meno di frequente essere invocati.

Ritenuto questo, non può mettersi in dubbio che delle potenze soprannaturali meglio atte a generare il sublime poetico, prima vuole essere considerato il Dio d'Israello, il Dio unico, onnipresente, il Dio degli eserciti e delle vendette, il Dio, la gloria del quale è significata più che dalla felicità dei buoni, dallo spavento che dell'ira sua hanno i malvagi. « Gli uomini, dice Isaia, entreranno nelle spelonche e nelle grotte della terra per lo spavento del Signore quand'egli si leverà per fiaccare la terra », e questa veramente e non altra è la gloria del Dio d'Israele, il quale più che a premiare i buoni si compiace a sterminare i reprobi e spesso, come dice l'Alfieri, nell'alta sua ira tremenda col reo ravvolge l'innocente. Nulla di più naturale che Vittorio Alfieri, studiosissimo come era della Bibbia, fosse colpito dal fondo poetico che in essa si trova, epperciò cercasse di metterlo a profitto in una tragedia. Ce lo dice egli medesimo narrando come componeva il *Saul*. « Fin dal marzo di quell'anno (1782), scrive l'Astigiano, mi era dato assai alla lettura della Bibbia, ma non però regolatamente con ordine.

Bastò nondimeno perchè io m'infiammassi del molto poetico che si può trarre da codesta lettura, e che non potessi più stare a segno s'io con qualche composizione Biblica non dava sfogo a quell'invasamento che n'aveva ricevuto. Ideai dunque, e distesi, e tosto poi verseggiai anche il *Saulle* » (1). Evidente appare da queste parole che soltanto la forte impressione che la lettura della Bibbia produceva nel suo animo, guidò l'Astigiano a dar vita al Saul, sicchè possiam dire inesatta l'affermazione che il sentimento di poeta Italiano e Ghibellino e non altro, fosse che in-

(1) ALFIERI, *Vita,* IV, 9. « *Ideare* io chiamo il distribuire il soggetto in atti e scene, stabilire e fissare il numero dei personaggi e in due paginuccie di prosaccia farne quasi l'estratto scena per scena di quel che diranno e faranno. Chiamo poi *stendere,* qualora ripigliando quel primo foglio, a norma della traccia accennata, ne riempio le scene dialogizzando in prosa, come viene, la tragedia intera senza rifiutare un pensiero, qualunque ei siasi, e scrivendo con impeto quanto ne posso avere, senza punto badare al come. *Verseggiare* finalmente, chiamo non solamente il porre in versi quella prosa, ma col riposato intelletto assai tempo dopo scernere tra quelle lungaggini del primo getto i migliori pensieri, ridurli a poesia e leggibili » (*Vita,* IV, 4). Fra questi tre stadii di composizione Alfieri frapponeva sempre lunghi intervalli, ma *Merope* e *Saulle* invece *ideò, distese* e *verseggiò* senza metter tempo in mezzo, sicchè, nate essendo quelle due tragedie spontanee più che tutte le altre, nessuna gli « costò meno fatica e men tempo » (*Vita,* IV, 9).

spirava l'Alfieri a comporre quella tragedia. Noi non possiamo dividere sifatta idea, contuttochè in un bell'articolo della *Nuova Antologia* sia stata espressa dall'illustre e compianto Dall'Ongaro, il quale scrive conseguentemente che la tragedia di Saul è tutta da ricercarsi nell'invettiva del re d'Israello contra i sacerdoti e sostiene poi, quale contrapposto, che unicamente il sentimento monarchico legittimista inspirava l'*Atalia* del Racine (1). Io penso invece che la leggenda di un Re, il quale vanamente si agita e si dibatte sotto il peso dell'ira Divina da cui alfine cade oppresso, ad Alfieri, invasato della Bibbia, si presentasse come ottimo argomento di tragedia e che egli lo assumesse senz'altro proposito che di obbedire ad una prepotente inspirazione, e che trovando poi che i sacerdoti ebbero gran parte nel destino di Saul, fosse dalle sue personali opinioni condotto a prendere partito per il Re. Ciò posto, che a noi pare evidente, la grandezza del concepimento dell'Alfieri in questo poema è tanta che lo stesso Schlegel (mirabile dictu!) temperava alquanto, in giudicarlo, la sua consueta acerbità. Vero è bene che gli muoveva il solito rimprovero della solitudine della scena, obliando che quel re d'Israello menava una vita così semplice che una volta fu trovato dai deputati del

(1) *Nuova Antologia* — Fascicolo di luglio 1867.

lo, mentre guidava i buoi aggiogati al-
Ond' è che il Sismondi, assai più giusto,
seguace di una scuola diversa da quella
Alfieri, notava con molta verità: « La ma-
niera nuda ed austera d'Alfieri s'accordava con
la semplicità patriarcale dei tempi che doveva
rappresentare. Non si può pretendere che il primo
re d'Israele sia attorniato da una corte nume-
rosa e che agisca meno egli stesso e maggior-
mente per mezzo de' suoi ministri, nè si deve di-
menticare che era ancora pastore » (1). Ma se,
dopo tutto, il *Saul* raddolciva perfino l'asprezza
dello Schlegel, non trovava, per altro, grazia ve-
runa appo il Carmignani, il quale critica tutto
nel piano, nella condotta e nei caratteri di questa
tragedia; si fa maestro dell'Alfieri per il modo
con cui doveva trattare l'argomento; taccia di
posticcio e *ridicolo* l'episodio di *David* che, a
dimostrare il proprio affetto alla persona di *Saul*,
fa vedere al medesimo il lembo del manto re-
cisogli nella spelonca d'Engadda. E sapete voi
per quale curialesca ragione il critico giudica
così severamente quell'episodio? Perchè qualche
familiare di Saul « poteva averlo reciso nel suo
guardaroba e con una frode pietosa consegna-
tolo poi al giovine proscritto per riconciliarlo
collo suocero ». E finalmente dopo aver detto

(1) SISMONDI, *Littér. du Midi de l'Europe*, ch. 21.

che Saul non è che un *pazzo sublime,* il Carmignani conchiude chiedendo quale pregio drammatico hanno le bellezze poetiche di questa tragedia, una volta che trascurati ne sono l'interesse e l'invenzione (1). Ma il vero è invece che nel *Saul* l'interesse Drammatico cammina di pari passo collo splendore della poesia. Questa tanto nei pensieri che nella forma conserva mirabilmente l'impronta biblica assai più che nell'*Atalia,* giacchè noi osiamo credere che in questa tragedia e nella stessa visione profetica di *Joad* sommo sacerdote, sia adoperato uno stile diverso e più imaginoso che nelle altre, anzichè ritratto fedelmente quello della Scrittura. In quanto poi al concetto Drammatico, l'Alfieri non proponevasi già di lumeggiare le affezioni ipocondriache di Saul, siccome dice l'ipercritico di Pisa, ma sì di rappresentare un potente della terra schiacciato dal peso della collera di Dio, e vi riusciva così bene che ottenne di fare la tragedia forse più grandiosa del teatro moderno, mentre non v'ha dubbio che le streghe ed i fantasmi che conturbano ed atterriscono *Macbeth* non possano pretendere di gareggiare col Dio d'Israele, come i bizzarri capricci e la pietosa follia di *Lear,* non determinate da alcuna causa superna, non consentono d'instituire un paragone tra esso e Saul

(1) CARMIGNANI, *Diss. Crit.,* 4.

per la diversa natura ed importanza degli impulsi che li fanno operare amendue. Per quel che riguarda i caratteri, giacchè della poesia discorreremo più innanzi, l'Alfieri reputava il personaggio di *Saul* più « dottamente colorito » che gli altri eroi delle sue tragedie, perchè in esso « ha sviluppata e spinta assai più oltre quella perplessità del cuore umano così magica per l'effetto, per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole la cosa istessa ». Ed infatti questo re « ora agitato dall'invidia e sospetto contra David; ora dall'amore della figlia pel genero; ora irritato contra i sacerdoti; or penetrato e compunto di timore e rispetto per Iddio, fra le orribili tempeste della travagliata sua mente e dell'esacerbato ed oppresso suo cuore, o sia egli pietoso o feroce » non solamente « non riesce pur mai nè disprezzabile nè odioso » ma tanto ne' suoi lucidi intervalli che quando è in preda al suo disordine mentale, ritrae sempre in modo mirabile tutta la confusione di pensieri, di rimorsi, di desiderii vari ed opposti, di passioni diverse e contraddicentisi che lo rendono infermo ed infelice. La vera grave colpa di *Saul* è la sua invidia per *David* nata il giorno in cui le donzelle d'Israele, dopo che il giovinetto eroe ebbe abbattuto Golia « tutto aspro di ferro » gli andarono incontro cantando « Saul ha percosso i

suoi mille e David i suoi diecimila » e la disvela allorchè rimprovera David perchè non replicava a quelle glorificazioni:

« Saül ne'suoi verd'anni, altro che i mille,
« Le migliaia abbatteva; egli è il guerriero
« Ei mi creò. . . . . »

Ma David risponde d'essersi espresso come Saul desiderava, se non che consiglieri perfidi e gelosi impedirono che il vero arrivasse all'orecchio del re ed ei fu costretto ad andarne errante e proscritto. Nel Dramma Alfieriano David adora Iddio come guida unica ed infallibile dell'uomo e coi voleri dell'Essere Supremo conforma tutte le sue azioni; è tenero ed ottimo marito; amico affettuoso e costante; compiange vivamente il Re, contuttochè questi il costringa a menare una vita piena di continui pericoli e travagli; ne ricambia l'odio e l'invidia con altrettanto affetto e compassione, mentre in lui vede solamente l'uomo su cui si è aggravata la mano del Signore; è la spada più forte d'Israele ed il terrore dei Filistei che hanno ripreso lena, dacchè ei fu costretto ad ir vagabondo e di cui vorrebbe rintuzzar l'orgoglio. Vero è per altro che, più che nell'opera perversa di consiglieri malvagi, l'odio e la gelosia di Saul trovano spiegazione e scusa in quella dei sacerdoti che possentemente contribuirono a sviluppare e ad ingigantire le tristi passioni del

re d'Israele. Infatti i sacerdoti, allorchè Saul tentò sottrarsi alla loro influenza e volle emancipare il potere regale dalla dominazione ieratica, gli opposero David e di questo prode campione fecero uno stromento inconscio ed innocente della propria ira inestinguibile. Imperocchè i sacerdoti, protetti dall'ombra dei tabernacoli, pretendevano governare il popolo e dirigere le azioni dei guerrieri, ed è perciò che Saul, allorchè *Achimelecco* viene nel campo d'Israele ad assumere il facile e superbo tuono del profeta, gli risponde con pari acerbità ed alterigia, e, dopo avere ricordato che la loro guerra implacabile ebbe cominciamento, perchè non volle obbedire al feroce comando di Samuele di uccidere il re Amalechita, prosegue con profonda indignazione:

« . . . contra il proprio re chi la superba
« Fronte inalzar s'attenta, in voi sostegno
« Trova e scudo ed asilo. Ogni altra cura
« Che dell'altare, a cor vi stà. Chi sete,
« Chi sete voi? Stirpe malnata e cruda
« Che dei perigli nostri, all'ombra ride;
« Che in lino imbelle avvoltolati, ardite
« Soverchiar noi sotto l'acciar sudanti;
« Noi che fra il sangue, il terrore e la morte
« Per le spose, pe'figli e per voi stessi
« Meniam penosi orridi giorni ognora.
« Codardi or voi, men che ozïose donne,
« Con verga vil, con studïati carmi
« Frenar vorreste i nostri brandi e noi? »

Achimelecco replica vaticinando la rovina della casa di Saulle, ma il re furibondo lo danna a morte e non lui solo, chè volto ad Abner gli ingiunge

« . . . Ma è poco a mía vendetta ei solo.
« Manda in Nob l'ira mia, che armenti e servi,
« Madri, case, fanciulli uccida, incenda,
» Distrugga e tutta l'empia stirpe al vento
« Disperda. Omai tuoi sacerdoti a dritto
« Dir ben potranno: « Evvi un Saùl!... »

ed a *Gionata* che vorrebbe arrestarne i sanguinosi comandi, cieco d'ira, risponde:

« . . . . Tu se' guerriero?
« Tu di me figlio? D'Israel tu prode?
« Va; torna in Nob; là di costui riempi
« Il vuoto seggio; infra i levitichi ozii
« Degno di viver tu, non fra tumulti
« Di guerra e non fra regie cure... » (1).

Allorchè Saul è in qualche lucido intervallo, riconosce i proprii torti e vuol farne ammenda; è tenero ed affettuoso con *Micol* e con *Gionata;* chiama David col dolce nome di figlio, gli commette di guidare l'esercito alla battaglia. Ma quegli intervalli sono brevi e fugaci, chè il delirio e la gelosia riprendono ben presto il loro impero sopra di lui e, sendone tutto soprafatto, egli non iscorge più in David che un rivale ed un nemico.

(1) ALFIERI, *Saul,* IV, Scena 4ª e 5ª.

Nella mentale alienazione che lo tormenta vede il fiero Samuele, causa d'ogni sua sventura, assiso sovra un monte raggiante, strappargli, con mano lunga cento cubiti, la corona dal capo e cingerne la fronte di David, epperò non cessa dal perseguitare il forte guerriero che, col suo braccio possente e colla sua devozione illimitata, sarebbe, dice Achimelecco, il vero e saldo sostegno della casa di Saulle. Ma contuttochè sia ricco di tutte le virtù, David perde, per altro, ogni pregio ed ogni fede agli occhi del re, perchè ha un cieco rispetto ed un'intiera venerazione per i sacerdoti, i quali seppero pienamente impadronirsi dell'animo di lui. Egli è talmente tutto cosa dei sacerdoti che sebbene, vegga i disastri che sovrastano ad Israele, abbandona il campo quando il re si è macchiato del loro sangue:

« . . . qui sparso di sacri ministri
« Fu l'innocente sangue; impuro è il campo;
« Contaminato il suolo; orror ne sente
« Iddio; pugnar non può qui omai più David. »

La diffidenza e la gelosia di Saul sono quindi naturalmente alimentate ed accresciute da ciò, mentre non gli riesce possibile di conciliare i sentimenti di David verso quella casta superba coll'affetto e colla devozione per la propria casa, e nulla meglio si comprenda in Saul che il sentimento che gli fa scorgere in David lo stromento de' suoi

implacabili nemici. Che dire ancora dello stupendo modo con cui è dipinto il personaggio di Saulle? L'ira Divina che si aggrava sovra il suo capo, gettandolo in preda ad affetti varii ed opposti che si succedono rapidamente in lui e gli impediscono sempre di proseguire fino al loro compimento le risoluzioni più giovevoli è colorita ognora magistralmente e dà vita ad un eroe tragico al più alto grado, perchè sempre vivissime desta la pietà e la compassione, mentre i decreti impenetrabili e profondi del Cielo vogliono che egli, dopo che sarà passato per le prove più crudeli, cada insieme al suo esercito ed alla sua famiglia. Per quello che si riferisce a *David*, non è certamente da dirsi che l'autore lo abbia maltrattato, come vuole il Carmignani. Invero egli lo ha ritratto adorno di tutte le virtù; marito affettuoso; amico tenace e costante; soldato a cui stanno attaccate le sorti d'Israele, ma, come doveva, pupillo dei sacerdoti; e se la sua figura perde assai al confronto di Saul, non è tanto, in questo caso, perchè « i caratteri perfetti interessano assai meno sulla scena di quelli che hanno in sè mistura d'umanità » secondochè dice l'Ugoni, ma sibbene perchè di fronte ad un personaggio che si trova nella situazione straordinaria di avere la mente sconvolta in virtù di una forza superna, sia che questa effettivamente l'opprima, sia che egli per un complesso d'accidenti fosse condotto a crederlo, scapitar deve necessariamente ogni

altra figura per quanto vigorosamente ritratta. Del resto David riesce soltanto inferiore a Saul, e l'uditore deve moltissimo interessarsi per lui, giacchè scorge che le sue qualità generose sono reali e non ostentate e sente che lasciare inoperoso il suo valore rende inevitabile la rovina dell'esercito e del Re. Interessante assai è pure il personaggio di *Gionata,* a cui deve non poco attaccarsi lo spettatore per la situazione straordinaria nella quale si trova. Gionata, erede diretto di Saul epperò chiamato a succedergli nel trono, nonpertanto vacilla giammai nel suo affetto e nella sua devozione per David, sebbene potrebbe a buon dritto vedere in lui soltanto un rivale. Naturale ed ordinaria è negli uominl la brama di signoria, ond'è che natural cosa sarebbe che Gionata, anzichè amare David più che come fratello, lo mirasse con occhio geloso e si unisse al padre in volerlo perduto. L'occhio sospettoso di Saulle non neglige questa facile e possente cagione di gelosia, ed egli si studia d'instillare nel cuore di Gionata lo stesso verme roditore del suo e gli addita in David colui che un giorno gli rapirà un trono;

« . . . . quel mio ferro
« Che ad altri in petto immerger non mi lasci
« Nel tuo petto il ritorci. . . . .
« . . . .
« Voce non odi entro il tuo cor che grida
« David fia il re?. . . . . »

Ma Gionata sa bene tuttociò; senonchè egli ode soltanto la voce di Dio che grida;

« . . . . . Il mio diletto è David;
« L'uom del Signore egli è. . . . »

ed ossequente ai voleri del Cielo, risponde al padre quale il debbe l'uomo che appena veduto David aveva, a parlar colla Scrittura, sentito l'anima propria legarsi a lui e lo aveva amato « come l'anima sua ». Epperò Gionata dice

« . . . . . S'io dunque taccio,
« Chi può farne querela? Assai m'avanza
« In coraggio, in virtute, in senno, in tutto
« David; quant'ei più val tant'io più l'amo.
« Or se chi dona e toglie i regni, il desse
« A David mai, prova maggior qual'altra
« Poss'io bramarne? Ei più di me n'è degno,
« E, condottier de' figli suoi, lo appella
« Ad alte cose Iddio . . . . . . »

E quando il padre gli replica che l'usurpatore dello scettro sarà, per un crudele diritto, anche lo sterminatore della casa di Saul, Gionata risponde ancora imperturbato;

« Scudo havvi d'uom contra il celeste brando?
« Non le minaccie, i preghi allentar ponno
« L'ira di Dio terribil che il superbo
« Rompe e su l'umil lieve lieve passa » (1)

Questa serena rassegnazione del figlio del Re e l'influenza magnetica (se così posso esprimermi)

(1) Alfieri, *Saul,* IV, 3.

che David esercita sopra di lui e che arriva al punto di renderlo affatto incurante della probabile perdita del trono, il quale eccitava pure così spesso la cupidigia dei mortali e fu causa di tanti delitti e di tante lagrime, è tutta desunta dal Libro Sacro. Essa poi fa di Gionata un personaggio assai commovente e poetico e giova a conferire una luce maggiore a quello di David ed a spargere intorno al valoroso campione un'aureola più luminosa, essendo egli soltanto l'eletto del Dio di Israello, dopochè Saul si allontanava dalle vie del Signore. *Micol* è figlia obbediente e sposa tenerissima, ma assai più sposa che figlia, e ciò affinchè più grave riesca la misera condizione di Saul che nel suo odio contra David si trova abbandonato dai figli, isolato e solo col tristo consigliero *Abner* ufficio del quale è di farlo vacillare nelle sue buone risoluzioni quando rientra in se stesso. *Achimelecco* è certamente un personaggio episodico soltanto se considerare lo si voglia circa alla parte che rappresenta nell'azione del Dramma; ma se si ponga mente alla gran parte che spetta ai sacerdoti nelle sorti toccate a Saul, lo si troverà strettamente collegato e necessario all'azione medesima, sia che lo si giudichi biblicamente soltanto, come stromento del Signore sdegnato che viene a richiamare, per l'ultima volta, il Re sul buon sentiero o ad avvertirlo altrimenti del tristo destino che gli sovrasta; sia che lo si riguardi ghibellinamente

come voce ed espressione di quella superba ed usurpatrice casta sacerdotale che, in Israel come altrove, fa sempre del nome di Dio malvagio monopolio per giustificare le proprie violenti pretese. *Saul, David, Gionata, Micol, Abner, Achimelecco,* sono tutti personaggi sempre pieni di passione che esprimono con un linguaggio ognora corrispondente; e l' interesse, la pietà ed il terrore tragico crescono continuamente nel Dramma fino al punto nel quale David, sendosi il Re contaminato del sangue dei sacerdoti, è costretto ad involarsi rendendo così inevitabile la catastrofe, avvegnachè egli seco arrechi le sorti d' Israele. Questa fuga di David che è beffeggiata da alcuni critici i quali compiangono il prode vincitore di Golia, perchè nella tragedia d'Alfieri gli tocca (dicono) di perdere la riputazione di cantante e di guerriero, ha invece un grande significato. Essa infatti dimostra l'invincibile forza del potere sacerdotale e vuol dire che i destini di Saul sono compiuti; che egli non può più lottare nè col mondo esteriore nè colla potenza che l'opprime, ma deve soggiacere omai alla sorte che gli sovrasta. Ed ei vi soggiace in modo pietoso e sublime. Saul appare l' ultima volta sulla scena in preda ad un irrefrenabile delirio, nel quale il poeta allude alla visita fatta dal re alla Pitonessa d' Endor narrata nel libro di Samuele. Omai veramente

« . . . . la quercia antica
« Dove spandea già rami alteri all'aura »

non inalza più che brulle e squallide radici. Lacerato dai rimorsi, errante pel campo nel cuor della notte, il re vede l'aspetto minaccioso di Samuele e l'ombre di Achimelecco e de' costui figli testè trucidati, sente il suo fatale imminente destino. Un re vittorioso sempre ha travolta la mente, perchè la mano di Dio s'è aggravata su lui, e quando è richiamato a se stesso da uno squillo di trombe e da un cupo fragor d'armi, ode che i nemici sono entrati nel campo, che l'esercito è disperso, che i suoi figli caddero trafitti. Fidando Micol ad *Abner*, perchè tragga in salvo quell'unica superstite de' figli suoi, aggiunge parole che in modo impareggiabile ritraggono l'abisso delle sue sventure e lo stato dell'animo suo;

« Abner salvala, va. Ma se pur mai
« Ella cadesse in fra nemiche mani,
« Deh! non dir, no, che di Saulle è figlia,
« Tosto di' lor ch'ella è di David sposa;
« Rispetteranla. . . . . »

ed ei resta solo di fronte alla inesorabile ira di Dio. Ma nulla riesce più grande dello spettacolo di Saul che, pervenuto all'estremo dei proprii mali per la volontà del Signore, è lasciato solo nel campo invaso dalla turba vincente dei nemici e può da questi sottrarsi appena trafiggendosi colla propria spada, colla spada ch'egli altre volte, egli, l'eletto già del Dio d'Israello, soleva ruotar ferocemente tra le file atterrite dei Filistei. Ma Saulle

muore da Re, e così sublimemente si chiude questa tragedia nella quale Vittorio Alfieri più che di sviluppare un' azione, proponevasi di dipingere un carattere e ritrarre anche qui, come nella *Mirra*, una di quelle lotte tra l'Uomo e il Destino, che è l' obbietto precipuo della Greca Tragedia.

Era quello, già per se stesso, un alto concepimento. Ma la particolarità di avere desunto l' argomento dalla Scrittura imponeva inoltre all'Astigiano di abbandonare la consueta sobrietà, di aprire largo campo alle imagini, di lasciare più libera la fantasia, di salire fino all' ardimento della lirica, di mantenersi in una sfera continuamente elevata com'è quella del libro Sacro. Ed ei vi riusciva in guisa così ampia e felice, che questa magnifica concezione del *Saul* ritrae il suo maggior pregio dallo splendore della poesia, sicchè l' arte ed il pensiero, la forma e l' idea si uniscono in mirabile accordo per dar vita ad un tutto armonico in ogni sua parte. Ma se l' indole del soggetto faceva all'Alfieri una legge d' imprimere allo stile di questa tragedia delle qualità diverse e più luminose che a quello delle altre, arrecava pure con sè il rischio di far cadere il poeta nel gonfio. Invero il gonfio è diverso dal sublime quanto da Tersite Achille, ma per altro gli sta assai vicino, tanto anzi che suole abbagliare le moltitudini, inganna spesso gli ingegni mediocri e fa talvolta traviare i grandi. Il sublime

Biblico poi più facilmente che le altre specie, può spingere sopra un cammino vizioso il poeta che tenti d'imitarlo, per la copia e per la grandiosità delle imagini che ne costituiscono lo speciale carattere. Ma ove il poeta sappia scansare felicemente il pericolo e non iscambii giammai il verace splendore del sublime col falso bagliore della gonfiezza, nell'idea religiosa ne troverà sempre una fonte copiosa e perenne, avvegnachè il Sublime differisca sovente dal Bello non per altro motivo se non perchè si mantiene quasi sempre in una sfera elevata ed oltremondana. Siccome adunque l'idea religiosa, sia che essa neghi come nel *Caino* di Byron, sia che affermi come nel *Poliuto*, nell'*Atalia*, nel *Saul*, è appunto quella che si aggira in isfere elevate ed oltremondane, così, ad usare le parole del Gioberti, « ci trasporta fuori di noi, ci rapisce, per così dire, in Cielo, ci slancia nell'infinito e produce uno stupore più forte della maraviglia » (1). Ciò posto, è indubitato che l'idea religiosa, quale viene espressa dal Dio d'Israello, sia fra tutte efficacissima ad ottenere il sublime, epperò se l'impronta Biblica, senz'altra mistura, sarà dal poeta consegnata fedelmente all'opera sua, egli è certo che l'effetto prodotto da quell'idea sarà straordinario ed immancabile. Guidato dal felice istinto proprio unicamente dei grandi in-

(1) GIOBERTI, *Del Bello*, Cap. IV.

gegni, il nostro Autore intiero conseguiva lo scopo, imperocchè sapeva talmente impadronirsi o, come dice egli medesimo, *invasarsi* della Bibbia per comporre il suo *Saulle,* che in leggendo questo poema par quasi sempre di leggere le Sacre Carte adorne del poetico ritmo, tanto ogni figura, ogni imagine, ogni similitudine e tutta quanta la fisionomia dello stile trovano la propria sorgente nella Scrittura e l'indole perfettamente ne ritraggono. Discorrendo dei soggetti sacri, l'Astigiano osservava nel parere di *Saul* che « quel poter vagare bisognando e il parlar d'altro senza abbandonare il soggetto e il sostituire ai ragionamenti poesia e agli affetti il maraviglioso, era questo un largo campo da cui gli antichi poeti raccoglievano con minor fatica più gloria ». E questo è vero certamente per i grandi ingegni che sono ognora governati dall'intimo e reale senso dell'arte, attalchè, anche nel più libero ed audace vagare di Pindaro, sempre si trovi il vincolo che tra loro collega le diverse parti del Canto, nè dire mai si possa che per il rampollare dei pensieri l'uno sull'altro, si perda di vista la meta,

« Perchè la foga l'un dell'altro insolla »

come il Maestro insegna all'Alighieri. Ma nulladimeno è vero che non l'arte soltanto, ma anche l'intelletto e la ragione insegnano che per quanto la poesia possa sostituirsi al ragionamento, pure la

vera radice del sublime è dato rintracciarla esclusivamente in un fatto necessario e costante. E questo fatto è che la poesia non deve, è vero, procedere argomentando col rigore di un sillogismo, ma ha però sempre da essere accompagnata dal pensiero e la veste esteriore deve sempre coprire qualcosa di sostanziale (1). La mancanza di questa qualità fondamentale è quella appunto che fa sì che molte poesie le quali, a prima giunta, per la veste di cui vanno adorne ingannano ed abbagliano, non reggano ad un primo esame, ma sfumino invece come per tenue soffio le gallozzole di sapone, come la bellezza d'Alcina quando è guardata coll' anello di Ruggero. E Dionisio Longino, di cui abbiamo trascritta appiè di pagina una sentenza, dice proprio ancora la stessa cosa quando scrive che si deve badar bene se alcune cose che paiono grandi « messe poi in vista non siano trovate sì vizze che il dispregiarle più nobil cosa fia dello ammirarle ». Ma il *Saul* Alfieriano non è come quelle scene dipinte che guardate da lungi ed alla luce ingannatrice delle mille fiamme del teatro, ti appaiono

(1) Quello « è grande e sublime che molto dà da pensare e di cui è difficile, anzi impossibile lo scadimento, ma salda n'è la memoria » (LONGINO, *Del Sublime*, 7). Concetto perfettamente analogo al nostro, perchè le cose soltanto e non le parole possono imprimersi saldamente nella memoria.

essere o un grandioso palazzo, o un'elegante sala, o un tempio severo, e da vicino poi allo splendore del sole, cavi appena un costrutto dai pochi colpi di pennello dati su una rozza tela. Nel *Saul* invece ogni frase racchiude un concetto; ogni imagine risveglia l'idea di una cosa reale, sicchè la sua splendida e biblica poesia fa sempre affollare la mente di una moltitudine di pensieri e, analizzata come un problema matematico, notomizzata come il corpo umano, spogliata insomma del magnifico apparato sotto cui si presenta, lascia sempre nelle mani una sostanza indistruttibile. Il *Saul* è troppo conosciuto perchè noi crediamo d'aver bisogno di addurre qui le prove che dimostrino la verità delle nostre affermazioni; epperò diremo, a dirittura, che il colorito biblico mantenuto senza cadere mai in difetto, l'inspirazione poetica costante ed inalterabile, lo stile scevro di quasi tutte le mende che gli s'imputano in modo generale, collocano l'Alfieri per la sola tragedia di Saul tra i grandi poeti. Osservando quindi che la lirica, la narrativa ed ogni pregio della poesia si accompagnano in questo Dramma alla verità ed alla grandezza dei caratteri, alla pittura efficacissima delle passioni, al calore sostenuto degli effetti in guisa che ne esce un tutto veramente armonico e sublime, noi porremo fine a questo Capitolo lietissimi di affermare che l'Alfieri, il quale soleva pur essere rigoroso

in giudicare se medesimo, potè dire a buon dritto, in un momento di giusta compiacenza, che nel *Saulle* avvi propriamente di « tutto » (1).

(1) Parlando del diletto che trovava nel recitare, l'Alfieri dice che *Saul* era il suo « personaggio più caro, perchè in esso vi è di *tutto*, di *tutto assolutamente.* » Recitò per l'ultima volta a Pisa nel 1795 e fu colla sua *diletta* parte di *Saul* che rimase *quanto al teatro morto da Re* (ALFIERI, *Vita*, IV, 23).

CAPITOLO XIII.

Vittorio Alfieri faceva rappresentare in Torino per sua " disgrazia e fortuna " la *Cleopatra* addì 16 giugno 1775, ed essa vi otteneva un completo successo da parte del pubblico. Ma non trovava però grazia appo l'autore, il quale dopo le due prime rappresentazioni della sua tragedia si oppose a che venisse nuovamente replicata perchè era ben " ravveduto e ripentito in cuore " d'essersi " temerariamente esposto al pubblico " sebbene questo gli si fosse " mostrato soverchio indulgente ". La recita della *Cleopatra*, continua l'Alfieri, " mi aveva aperto gli occhi... a segno di farmi ben bene osservare in tutta la sua immensità lo spazio che mi conveniva percorrere all'indietro prima di potermi, per così dire, ricollocare alle mosse, rientrare nell'aringo e spingermi con maggiore o minor fortuna verso la meta " (1).

(1) Alfieri, *Vita*, IV, 1.

Dalla *Cleopatra* infatti a *Merope*, a *Saul*, a *Mirra*, ai *Bruti*, o, a non parlare delle composizioni che l'autor nostro reputava le migliori sue, dalla *Cleopatra* ai primi poemi, *Filippo*, *Polinice*, *Antigone*, tale corre una distanza incommensurabile che veramente può appellarsi un abisso. Perocchè la *Cleopatra* non si presenta certo come opera di mente volgare, e l'autore stesso l'appella il « parto affrettato di una ignoranza capace » ; ma non v'ha dubbio che all'apparire di questo tentativo, di questo « abbozzaccio » (così fu chiamato dall'Alfieri) non era possibile imaginare che un giorno sarebbe stato considerato come il primo vagito della Musa tragica che ancora in Italia signoreggia sovra tutte le altre, che, per alcuni rispetti, ha forse superate le Francesi e che ha talvolta felicemente gareggiato colle Greche. A varcare la distanza che separa quella Cleopatra dalle altre tragedie dell'Alfieri, nè più nè meno occorreva di quel meraviglioso proposito di cui l'Astigiano si fece forte dopo gli applausi conseguiti dal suo primo lavoro; di quella rabbia dello studio da cui fu improvvisamente invaso; di quell'intimo e confortatore sentimento che gli susurrava, mentre inabissavasi « nel vortice grammatichevole come già Curzio nella voragine » che se avesse potuto giungere « al ben dire » non gli sarebbero poi mancati « nè il ben ideare nè il ben comporre » ; ed infine di quella forza indomabile

di volontà che appare sempre un vero fenomeno. Gli applausi, coi quali il pubblico accoglieva la *Cleopatra,* erano adunque ricevuti dall' Alfieri come un incoraggiamento, non come una sanzione, e, per essi, stringeva tosto col pubblico una specie di contratto che adempieva poi fedelmente e rapidamente, giacchè le ali del suo genio spiegavansi subito ad un volo ardito e fortunato. Dal 1775 al 1782 corrono sette soli anni. Or bene sapete voi che sorta di lavoro fece, in quel breve periodo, il nostro Autore, il quale, dopo la recita della Cleopatra, intraprese la propria educazione letteraria colle spiegare le favole di Fedro? Egli scrisse *quattordici Tragedie;* una quantità di *liriche;* buona parte dell' *Etruria Vendicata;* la *Tirannide;* parte dell' opera *del Principe e delle Lettere,* e la *traduzione di Sallustio.* Epperò non v' ha dubbio che come singolare riesce la trasformazione operatasi nell'indirizzo della vita dell'Alfieri, altrettanto riuscir deve singolare la rapidità con cui egli potè maturare i frutti di quella trasformazione. E noi che nei due precedenti Capitoli abbiam lungamente dimostrato fin dove poteva arrivare il genio dell'Astigiano, in questo faremo, come abbiam promesso, una sommaria rivista delle altre Tragedie, parendoci tale rivista il complemento necessario al largo esame istituito della *Mirra* e del *Saul.* Un po' più che sulle altre ci fermeremo nondimeno sul *Filippo,* sendo

a ciò consigliati dal riflesso che in questa tragedia come nel *Saul*, l'Alfieri piuttosto la pittura di un carattere ebbe in mira che lo svolgimento di un'azione, epperò fece un poema che si discosta anch'esso notevolmente dalle altre sue drammatiche produzioni. Ed appunto col *Filippo* noi incominceremo la nostra rivista, imperocchè esso è il primo poema esaminato dall'Autore nei suoi *Pareri*, l'ordine dei quali è pure il cronologico.

E questo *Filippo*, se non si metta in conto la *Cleopatra*, è la prima bensì ma è per altro una delle più insigni tragedie dell'Alfieri, sicchè fa proprio meraviglia che l'Autore fosse cotanto ingiusto verso l'opera sua, da dichiarare non solo che con maggiore esperienza del teatro non avrebbe più assunto tale argomento, ma anche che aveva lasciato sussistere il *Filippo* solo perchè aveva durata la fatica di scriverlo. È vero che non è cosa nè molto difficile nè molto rara quella d'incontrare esempii di scrittori che singolarmente s'ingannarono circa il valore delle opere proprie, e noi tutti sappiamo che il Petrarca non dal *Canzoniere* ma dall'*Africa* attendeva l'immortalità, laddove vive e verdeggia per eterna giovinezza il *Canzoniere* ed in oblio sen giace il suo poema Latino. Ma nel caso nostro vuolsi osservare anche che il *Filippo* su cui l'Alfieri proferiva così ingiusta sentenza, era uno degli argomenti meglio adatti all'indole sua e che il

difetto ch'egli ci trova di non essere suscettibile di un caldo sviluppo di passioni, diventa invece il suo maggior pregio se l'autore sappia accennar le cose in guisa da far sentir molto dicendo poco, sicchè gli riesca di ottenere grande effetto con iscarsi stromenti. Ora l'Alfieri che nel suo Teatro mirava appunto a questo e con tanta costanza che sifatta scarsezza diventava il suo difetto principale, nel Filippo dovette trovarsi a grand'agio, avvegnachè il modo con cui lo concepiva ed eseguiva non solo non urtasse ma s'accordasse perfettamente e colla natura sua e con quella del soggetto. Noi adunque possiamo con piena sicurezza mettere da un canto il parere dell'Autore e giudicare con ben diverso criterio questo *Filippo* e dire che è una splendida ed originalissima manifestazione del genio dell'Astigiano (1). Invero noi abbiamo osservato in un altro Capitolo, che una particolarità dell'Alfieri fu di sapere dipingere in modo singolarmente felice i malvagi. Figuratevi, adunque, come ciò doveva riuscirgli in questo caso nel quale ebbe un alleato ed una scorta potentissima! Imperocchè è evidente che l'autor nostro nel creare il *Filippo* ebbe sempre fissa la

(1) L'Alfieri giudicava però il *Filippo* senza averlo udito recitar bene come pure avrebbe desiderato, giacchè è evidente che alla valutazione di questo Dramma deve giovare assai l'essere esso bene rappresentato.

mira nel *Tiberio* di Tacito. Ora Tiberio usava « suspensa semper et obscura verba » perfino nelle cose che non gli interessava restassero occulte, tanto potevano in lui la natura ed il costume (1), e Filippo quale è effigiato dall'Alfieri risponde perfettamente alla figura immortale di Tacito, come ci è offerta per tutti i primi sei libri degli Annali, tanto nella fredda crudeltà che nella profonda dissimulazione (2). Epperò chi va al teatro soltanto per udire le cose dette chiaramente e per assistere al giuoco manifesto di passioni ciarliere, non vada mai alla rappresentazione del Filippo, ma chi brami di vedere la lotta tra un tiranno che tiene ermeticamente chiuso il suo pensiero ed il poeta che ne penetra i più cupi recessi, la lotta tra Tacito e Tiberio trasportata sulla scena, non potrà mai assistere a migliore spettacolo. In questa Tragedia,

(1) TACITO, *Annali.* I, 11.

(2) Tacito dice che Tiberio *occulto* e *subdolo* nel fingere certe virtù finchè alcuni ostacoli gliel consigliarono, « postremo in scelera simul ac dedecora prorupit, postquam, remoto pudore ac metu, suo tantum ingenio utebatur » (*Annali,* VI, 51). Ugualmente Filippo dopo che per tutta la tragedia ha affettato sentimenti di padre e di marito in modo che vi si trova « plus dignitatis quam fidei » quando vede avvolti nelle sue reti *Carlo* ed *Isabella* prorompe contro di loro colla ferocia di una tigre, perchè « remoto pudore ac metu » non ha più bisogno di simulare nè di dissimulare.

osservava ottimamente il Pellico, « v'è un non so che di rapido e di misterioso che atterra l'imaginazione » e la tinta cupa di terrore e più ancora d'orrore che vi domina sempre, corrisponde mirabilmente e al carattere di Filippo e all'indole del soggetto come fu assunto dall'Alfieri. E poichè abbiam fatto cenno di *orrore*, ci sia concesso di dire che a noi fu mai dato scorgere nè la verità, nè la ragionevolezza di quel precetto che mentre impone al poeta tragico di svegliare nel pubblico la compassione ed il terrore, esclude poi l'orrore dal dominio della tragedia. Noi non istaremo ad osservare che per tal modo si condanna la più stupenda, forse, delle creazioni di Shakspeare, *Macbeth*, per non parlare di parecchie altre, ma, risalendo fino alla classica antichità, domanderemo come si possa conciliare quel canone colle *Eumenidi* d'Eschilo, le quali dicono aver prodotto l'effetto di sconciare le donne incinte, e domanderemo anche che si tiri una linea esatta di separazione tra il *terrore* tragico e l'*orrore* (1). Ma (quel che è meglio) noi

(1) Per deprimere l'Alfieri, il Carmignani assevera che nell'Astigiano predomina l'*orribile*, mentre in Shakspeare s'incontra il *terribile* in maniera poderosa perchè « squisitissimo era in lui il sentimento dell'effetto Drammatico » (*Diss. Crit.* 2). Che squisito fosse questo sentimento in Shakspeare niuno oserebbe negarlo a meno d'essere cieco seguace di un dato sistema. Ma è cosa che fa sorridere

abbandoniamo siffatto precetto, cui i fatti confutano mirabilmente, agli omai ben rari ortodossi della critica, epperò l'orrore, come il terrore, come la pietà, come la compassione, come infiniti altri sentimenti, reputiamo essere tragico elemento. Ciò posto non v'ha dubbio che guardando a *Filippo* ed a *Gomez*, i quali parlando e tacendo non si smentiscono mai, l'animo del lettore o dello spettatore che sia, rimane continuamente sovrappreso da quell'aura cupa, oscura, indefinita che invade e signoreggia tutta la tragedia. Quell' aura cupa ed indefinita è prodotta dalla circostanza per la quale mentre noi sappiamo o, a dir meglio, indoviniamo che Filippo vuole immutabilmente la morte di *Carlo* e d'*Isabella*, restiamo, per altro, sempre in un' ansiosa aspettazione del modo con cui egli effettuerà il sanguinario proposito. Ed è con un alto concetto non afferrato dall'Arteaga in quella sua acre critica di questa tragedia, che il nostro Autore, dall'Atto Quarto in cui prima l'aveva collocata, trasportò nel Terzo la scena del Consiglio, giacchè in tal guisa, come dice l'Alfieri, s'arresta meno

udire affermare che mentre in Alfieri c'è l'*orribile*, in Shakspeare ci sia soltanto il *terribile*. Oserebbe infatti sostenere il Carmignani che sia semplicemente terribile che nel *Re Lear* il *Duca di Cornovaglia* strappi in sulla scena gli occhi colle unghie a *Glocester* e gli schiacci coi piedi?

la progressione dell' azione e, facendo seguire l'imaginario tentativo all' imaginaria accusa di parricidio, s'accresce il mistero del carattere di Filippo (1). Stupendo e veramente scultorio è il modo con cui Filippo appare la prima volta sulla scena. Egli, dopo avere con brevi ed imperiose parole ricordati a *Gomez* quelli che chiama i suoi doveri, lo avverte che volge un gran pensiero in mente ed annunziatogli che sta per intrattenersi a lungo colla regina, gl' ingiunge:

« . . . . . . ogni più picciol moto
« Nel di lei volto osserva intanto e nota;
« Affiggi in lei l'indagator tuo sguardo;
« Quello per cui nel più segreto petto
« Del tuo re spesso anco i voler più ascosi
« Legger sapesti e tacendo eseguirli » (2)

A queste oscure e funeree parole succedono quelle due scene magistrali da cui Gomez, testimonio attento e silenzioso dei dialoghi di Filippo con Carlo ed Isabella, indovina il disegno del re e trae la certezza dell'amore di quegli infelici. E

(1) Vuolsi ricordare che questo mutamento fu suggerito all'Alfieri da un Francese suo conoscente, a cui aveva letto il *Filippo*. (ALFIERI, *Vita*, IV, 17).

(2) ALFIERI, *Filippo*, Atto II, Scena I. « C'est un coup de maître d'Alfieri que d'avoir donné un confident à Philippe, auquel il ne dit rien, même au moment où il l'introduit dans ses secrets » (SISMONDI, *Op. cit.*, Ch. 20).

ciò riuscir poteva agevole a Gomez soltanto e non ad altri, come dice Filippo, perchè soltanto un uomo che fosse addentro nelle arti del misterioso monarca Spagnuolo coglier poteva il significato dei motti, delle allusioni, delle parole vaghe ed indeterminate oppure a doppio senso che l'Alfieri adoperava con arte finissima. Noi non intendiamo di fare un esame completo e diffuso del *Filippo,* imperocchè la via lunga ne sospigne e, a farlo, occorrerebbe consacrare a questa tragedia un capitolo lungo come quelli consacrati alla *Mirra* ed al *Saul.* Solamente diremo che il Filippo dell'Alfieri fa, per necessità, correre il pensiero al *Don Carlos,* nel quale lo Schiller con grande potenza drammatizzava la medesima catastrofe. Ei si potrebbe certamente istituire un paragone tra il modo con cui i due poeti trattarono l'argomento sebbene fosse da loro concepito e condotto con intendimenti ed entro forme diverse, e Carlo Cattaneo, in un articolo da noi già ricordato, istituì appunto questo confronto e lo svolse e ragionò eccellentemente. Noi accenneremo soltanto che l'Alfieri, secondo la sua maniera di considerar l'arte e giusta il modo col quale assumeva questo argomento, concentrò la massima parte dell'attenzione su *Filippo,* s'adoprò a scolpirne vigorosamente il carattere ed a renderlo un problema. Egli dipinse è vero con felicità i personaggi d'*Isabella,*

Carlo, Perez, Leonardo, e soprattutto di *Gomez*, ma non per questo mirò meno ad ottenere che unico eroe del poema fosse *Filippo* e che la figura di questo tiranno dominasse sempre la scena. Con diverso concetto invece lo Schiller, nel suo vasto poema, rappresentava il re delle Spagne con tutta la pompa che s'addice al Monarca ne' cui regni mai tramontava il sole, ma il suo carattere appare tutt' altro che un enimma ed egli è de' primi bensì, ma non è il solo primo personaggio del Dramma. *Filippo, Isabella, Carlo,* il *Marchese di Posa* sono i primari attori del Poema, ma nessuno domina e signoreggia solo l'azione che al di fuori della loro volontà, anzi soggiogandola, si svolge e si compie tra una folla di personaggi secondarii, che per ragioni diverse di amore deluso, di gelosia d'impero, di tirannide clericale, cospirano insieme alla perdita del figlio del Re, non senza, per altro, che l'azione riesca a volte frastagliata, a volte languida, a volte faticosa. Ed il Cattaneo scrive, a siffatto proposito, che « i raggiri, le chiavi, le scale, i portafogli, gli scrigni, le lettere, i ritratti, le dame, i medici, i paggi fanno sul fondo del quadro un rimescolamento ed un intreccio di natura al tutto comica, il quale mentre stende la tragedia a faticosa prolissità, ne infrasca l'andamento, ammorza il chiaroscuro, sciupa l'unità dell'effetto e quella che il buon Torti chiama

l'unità del cuore. » Mentre l'Alfieri mette a fianco di Carlo un amico che gli fa eroicamente il sacrifizio della vita senza cercare di penetrarne il segreto, perchè quegli afferma di non poterlo confidare ad alcuno, lo Schiller crea quel celebre e fantastico personaggio di Posa, incarnazione di un ideale che il poeta proseguiva colla mente, ma che è assai più amico dell'umanità che dell'infante di Spagna e sugli intendimenti del quale lo stesso Schiller si è largamente spiegato nel *Mercurio Germanico* (1). L'Alfieri dedicandosi

(1) Nel *Mercurio Germanico* lo Schiller spiega lungamente gli intenti di quell'amico dell'umanità che è il *Posa* ed a coloro che trovano questo personaggio troppo astratto e non adattato ad un Dramma, risponde: « Se la Diva della Tragedia mi disapproverà per avere oltrepassati i limiti che le furono prescritti, non sarà questa al certo una ragione sufficiente, perchè alcune idee non prive affatto di valore, messe nel mio lavoro, vadano perdute pel pensatore sincero » *(Lettere sul Don Carlos).* Del resto *Posa* può dire di se stesso quel che di sè dice Schiller in quella sua stupenda lirica sull'*Ideale,* ch'egli cioè cercava di animare la natura col suo fervido amplesso come Pigmalione la sua Galatea. Ma non crediamo per questo che l'arte consentisse ch'ei cercasse d'inspirare il suo alito fecondatore in Filippo Secondo ed in un Dramma che pretende riprodurre storicamente un'epoca. *L'ideale* è lo scopo dell'arte ma urterà sempre l'arte che il vero e l'ideale camminino su due linee parallele e non s'incontrino mai. Ciò non toglie che il *Marchese di Posa,* guardato in se stesso e fuori dell'atmosfera che lo

tutto a scrutare un individuo ed a farne un fenomeno psicologico, fu più ancora, che dal suo modo di considerar l'arte, da quello con cui concepiva il soggetto condotto a non far calcolo di tutto il resto, e quindi accade che la solitudine della scena non sia più difetto perchè si trova in armonia col carattere di Filippo. Lo Schiller invece, sebbene, al pari dell'Astigiano, i principali caratteri non desumesse dalla storia, allo studio dell'uomo considerato in se stesso accoppiò quello di guardarlo nelle sue relazioni cogli altri e fece perciò un quadro completo della corte di Filippo Secondo. I diversi intendimenti che animarono i due poeti dettero adunque vita ad opere assai disformi l'una dall'altra, le quali nondimeno possono essere guardate insieme e paragonate tra loro per cavarne la conseguenza che ai grandi ingegni, pur camminando per vie diverse, è sempre concesso di arrivare alla stessa meta, la conquista del Bello.

Dovendo adesso parlar brevemente delle altre Tragedie, incontriamo per prima il *Polinice*. L'Alfieri dice che alcuni tratti di questo poema gli furono forniti dai *Sette a Tebe* d'Eschilo e

circonda, sia una bella creazione ed il Mazzini, innamorato anch'egli dell'*Ideale*, difende quel personaggio con parole eloquenti. Ma dopo tutto ci associeremo a Schiller quando nel *Mercurio Germanico* mostra di dubitare che il *Posa* possa essere accettato dalla musa della Tragedia.

dai *Fratelli Nemici* del Racine il che, aggiunge l'Astigiano « mi fece far voto in appresso di non più leggere tragedie d'altri prima d'aver fatto le mie, allorchè trattava soggetti trattati, per non incorrere così nella taccia di ladro ed errare o far bene di mio ». Ma a dir vero il *Polinice* è tragedia troppo diversamente trattata ed anche troppo al disotto dei *Sette a Tebe* e troppo superiore ai *Fratelli Rivali,* perchè pensare si possa che non sia veramente tutta dell'Alfieri, e se alcune idee gli furono fornite da quei due suoi predecessori, egli le ha poi trasfuse nel proprio Dramma in guisa da non recar onta all'originalità del suo concepimento. Drammatizzando il fatto mitologico dell'odio fatale tra i due fratelli, l'Astigiano colorì con tinta più moderna l'argomento e, diversamente da Eschilo, all'odio voluto dal destino, aggiunse, come possente incentivo in *Eteocle,* una smisurata cupidità di regno. Su questa base l'azione si avviluppa principalmente per i perfidi raggiri dell'ambizioso *Creonte,* il quale non figura nei *Sette a Tebe* dove non si trovano neppure i personaggi di *Polinice* e di *Giocasta,* ma dove soltanto si veggono, dopo la battaglia, portare in iscena i cadaveri di Polinice e di Eteocle. Creonte induce Eteocle al tentativo di avvelenare il rivale a cui manifesta poi l'arcano, sperando d'inalzare se stesso su la strage fraterna. Questa Tragedia non deve

certamente essere annoverata tra le principali del nostro Autore, ma contiene nulladimeno notevoli bellezze. Noi ricorderemo la scena terza del terz'Atto dopo che Polinice ha conosciuto il tradimento che gli prepara il fratello e l'altra del tentato avvelenamento che è proprio di una irresistibile forza drammatica. La catastrofe dei due fratelli è poi resa ancor più teatrale dal disperato e veramente tragico delirio di *Giocasta*, la quale scorge qual tremendo destino sia nei regni della morte riservato a se stessa ed a tutta l'infelice e colpevole stirpe di *Edipo*.

Nel parere sull'*Antigone*, Alfieri osservava giustamente che siffatto soggetto è assai adattabile ai costumi moderni a patto però che il seppellimento di Polinice non sia più il perno ma bensì « il solo pretesto della Tragedia ». Ed in ciò appunto sta la differenza tra Sofocle e l'Alfieri e la originalità del nostro Autore, il quale potè ringiovanire l'argomento e trattarlo da un punto di vista novello e non meno felice dell'Attico Poeta. Invero appo Sofocle, Creonte non fa che seguire la costumanza dei Greci, niegando la sepoltura ai nemici morti sotto le mura di Tebe, e quando Antigone, mossa dal pietoso pensiero di sotterrare le spoglie dell'ucciso fratello, rompe il divieto del Re, vien meno, in realtà, a'suoi doveri di cittadina. Da questo concetto Sofocle cavò un dramma così bello che gli valse

l'onore di un comando militare, e fece di Antigone un personaggio amabile appunto perchè la sua colpa di violare la legge da null'altro è causata che dal pietoso sentimento che la spinge a prestare gli estremi uffici all'estinto Polinice la cui ombra, secondo le idee dei Greci, non poteva tragittare agli Elisi, finchè le mortali spoglie rimanevano preda alle ingiurie dei venti e al rapace avoltoio. L'Alfieri, e per ossequio alle diverse costumanze e per rinverdire il soggetto, impresse una fisionomia più moderna alla sua *Antigone*. *Creonte* non per altro promulga la sua legge crudele se non perchè calcola perfidamente che Antigone, a cui ha usurpato il trono, s'affretterà a violarla e così egli potrà tor di mezzo quella pericolosa nemica. Sviluppando l'argomento così concepito, l'Alfieri seppe toccare, e non una sola volta, le corde più sensibili del cuore ed è certamente difficile di trovare in tutto il suo teatro una scena pietosa e commovente come la terza dell'Atto Primo tra *Antigone* ed *Argia*. Questo personaggio episodico è certamente assai meno collegato all'azione di quel che lo sia *Ismene* nell'Antigone di Sofocle, ma non v'ha dubbio che l'Alfieri seppe trarre maggior effetto da *Argia* di quel che Sofocle (che pur ce ne cavò molto) traesse dalla più timida sorella della sua eroina. *Argia*, prendendo parte all'azione fino alla metà dell' ultimo Atto, colla sua indole affettuosa

e più femminile, contribuisce a dar sempre uno spicco più luminoso ed alto a quella fortissima di Antigone, e questi due personaggi, uniti sempre dallo stesso tenero sentimento, sono pur anche sempre coloriti con grande felicità. Il modo diverso di considerare il soggetto concesse all'Alfieri di dar maggior luogo all'amore di *Emone* per *Antigone,* e quantunque egli non credesse, per serii motivi, di molto lumeggiarlo nella donzella, non v'ha dubbio che, per quel che riguarda Emone, ei ne cavasse grandissimo effetto. La morte di Antigone seco trascina anche quella di Emone che non può vendicarla contra il padre, e Creonte che per una via seminata di delitti era pervenuto al trono e credeva di averlo assicurato al figlio, si trova solo in una reggia funesta ed insanguinata e per la prima volta ravvisa e paventa la tremenda giustizia del Cielo (1).

Virginia è la prima Tragedia di *libertà* dettata dall'Alfieri, il quale narra nella sua Vita di averla ideata a Sarzana dove, avendo per parecchi giorni dovuto aspettare il suo bagaglio, ingannava l'ozio leggendo Tito Livio. L'Alfieri dice anche che tutto quel che c'è di bello nella tragedia va attribuito al grande storico, come la

(1) È meritevole di considerazione il confronto che Camillo Ugoni nell'*Articolo sull'Alfieri* istituisce tra l'*Antigone* del nostro Autore e quella di Sofocle.

colpa di quel che le manca imputata al Poeta. Ma la *Virginia* è veramente una Tragedia di merito singolare ed il concetto politico che la domina non arreca sfregio all'arte, perchè quello e non altro è e deve essere il suo fondamento. Invero leggendo nel *terzo Libro* di Livio la narrazione del fatto di Virginia e quelle infiammate parole d'*Icilio* ad *Appio Claudio*, ben si comprende per i sentimenti che s'ingenerano nell'animo nostro, che l'Alfieri potesse d'un tratto sentirsi trasportato ad ideare la sua Tragedia. Questo Dramma è veramente tutto Romano e spira una forza ed un'energia quale aspettar ce la possiamo da un poeta inspirato dalle pagine eloquenti dello Storico Repubblicano. Noi trascriviamo appiedi una parlata d'*Icilio* in Alfieri e le parole che Livio gli fa proferire nell'analoga circostanza, per dimostrare, con questo esempio, come il Poeta sapesse far parlare con corrispondente vigore i suoi personaggi e come, allorchè mette in iscena i Romani, essi possano apparire colossali soltanto a chi stima rettorica, o luogo comune, o linguaggio convenzionale le idee inspirate dal più gran popolo dell'universo (1). Io

(1) « Chi pensa ed opra qual Romano il debbe,
« Nemico oggi è di Roma. Alle donzelle
« Sposo e parenti e libertade e fama,
« Tutto si toglie. Or che aspettate? Il duro,
« Il peggior d'ogni morte orribil giogo,

non penso certamente che le idee Romane debbano essere tolte a guida della nostra vita moderna che è governata da principii e da norme tanto diverse, ma se questo è vero, vero è altresì

« Imposto a voi da voi, che d'uom vi lascia
« Il volto appena e il non dovuto nome
« Perchè da voi non cade infranto a terra?
« Sete Romani voi? Romane grida
« Odo ben, ma Romane opre non veggio.
« Sangue v'è d'uopo ad eccitarvi? Io leggo
« Già del tiranno in volto il fero cenno
« Di morte. Or via, satelliti di sangue,
« Vostre scuri che fanno? È questo il capo,
« Appio, quest'è che, tronco, o a Roma torre
« Debbe, o per sempre render libertade.
« Fin che sul busto ei sta, trema; lo udrai
« Libertade gridar, armi, vendetta »

(*Virginia* Atto II, Sc. 3ª).

« Ferro hinc tibi submovendus sum, Appi, ut tacitum feras quod celare vis. Virginem ego hanc sum ducturus, nuptamque pudicam habiturus. Proinde omnes collegarum quoque lictores convoca, expedire virgas et secures iube. Non manebit extra domum patris, sponsa Icilii. Non si tribunicium auxilium et provocationem plebi Romanae, duas arces libertatis tuendae, ademistis, ideo in liberos quoque nostros, coniugesque, regnum vestrae libidini datum est. Saevite in tergum et in cervices nostras; pudicitia saltem in tuto sit. Huic si vis adferetur, ego praesentium Quiritum pro sponsa, Virginius militum pro unica filia, omnes Deorum hominumque implorabimus fidem, neque tu istud unquam decretum, sine cœde nostra, referes » (Livio, III. 45).

che non può saltare in mente a nessuno di niegare tutto quel che ci fu di grande in quel popolo antico e che se l'animo e la mente amino di obliare talvolta le cure quotidiane per sollevarsi alla contemplazione di qualcosa di sublime, veri tesori trovare ne possano nelle pagine immortali di Livio e di Plutarco. E per quel che riguarda noi Italiani, non è già una suppellettile di idee accattate nelle scuole dell'adolescenza, ma patriottismo, ma sentimento nazionale, quel che ancora adesso, nel secolo Decimonono e nel cuore di una civiltà così diversa dalla Latina, ci esalta e ci commuove al ricordo della Romana grandezza, mentre quella storia meravigliosa è prima e soprattuto storia Italiana. Ond'è che in questo fatto e in questi sentimenti e non altrove, devesi cercare la spiegazione della forza irresistibile che trascinava gli Italiani verso Roma e dell'opinione universale che soltanto quella grande città potesse essere il capo della patria risorta. Sicchè può essere lecito al Gervinus di sentenziare che l'Alfieri celebrando i grandi fatti antichi faceva un' opera sterile di risultamenti e si rendeva straniero allo spirito moderno, ed alle passioni proprie sacrificava gli interessi del popolo a cui avrebbe voluto giovare (1); può essere lecito ad

(1) Gervinus, *Storia del Secolo XIX*, vol. II, pag. 172 della Traduzione francese.

uno straniero scrivere così, ma un Italiano replicherà che dal Macchiavelli all'Alfieri non ci fu alcun grande scrittore veramente patriottico e nazionale e che l'Astigiano non fece già opera sterile ma sì benefica e feconda, perchè fresco e vigoroso presentò il concetto dell'unità e della libertà Italiana. Laonde la critica dello storico Tedesco dimostra la verità di quel che dice il nostro Settembrini, che cioè, gli stranieri non possono comprendere tutta l'importanza che l'Alfieri ha per noi e che perciò lo giudicano un imitatore mentre è profondamente originale e mentre la sua voce fu un vero avvenimento perchè « ci fece sentire d'essere uomini ed Italiani » (1) — Abbandonando ora la digressione e tornando per poco a *Virginia*, diremo che l'essersi l'Alfieri invasato di Tito Livio fece sì che i caratteri di questa Tragedia riuscissero insieme storici e poetici. Romani eroi sono *Virginio*, *Icilio* ed *Appio;* donne Romane *Numitoria* e *Virginia* e ciò perchè l'autore era con ugual forza animato dalle stesse passioni dei suoi eroi e sentiva la libertà

(1) SETTEMBRINI, *Op. cit.*, 91. A conferma di quel che dice il Settembrini soccorre il seguente periodo del Gervinus: l'Alfieri « s'ostinò per deliberato proposito e rimase attaccato alle *forme Francesi* e al dogma della Scuola Classica, ciò che lo metteva in flagrante contraddizione colle tendenze e col fine della sua poesia » (*Op. cit.*, vol. 2°, pag. 86).

come *Virginio* ed *Icilio.* « Tutto mi piace e m'appassiona nella *Virginia* » scriveva Ranieri de' Calsabigi, ed invero le private passioni in questo poema s'intrecciano naturalmente colle pubbliche; mai vi si raffredda il calore degli affetti; mai la libertà trovò accenti più energici e robusti che quelli d'Icilio; mai amore di donna fu più Romano che quello di Virginia; mai finalmente cupidità di regnare e voglie impure vestirono apparenze più nobili e dignitose che in Appio Claudio. Il nostro Autore giudicando la *Virginia* diceva che siffatto argomento riunisce tutte le condizioni per fare una buona tragedia, epperò che se la sua ha dei difetti se ne deve incolpare intieramente l'Autore. È questa una franca confessione; ma non è da mettersi in dubbio che il poeta, facendola, avesse la coscienza del merito del proprio lavoro.

Le vicende sventurate dei Labdacidi e quelle dei Pelopidi furono argomenti in cui potentemente si estrinsecò la fantasia tragica degli antichi, ed i moderni, anch'essi, assunsero quegli argomenti non trattenuti dal considerare che meravigliose furono quelle poetiche immaginazioni che tramandato hanno alla posterità i *Sette a Tebe,* l'*Orestiade,* gli *Edipi,* le *Antigoni,* le *Elettre,* gli *Oresti.* Invero Racine, Crébillon, Voltaire, Foscolo, Niccolini e lo stesso Volfango Goethe, esercitarono con maggiore o minore fe-

licità la loro fantasia su quelle favole e crearono *Elettre, Oresti, Tiesti, Edipi, Ifigenie.* Abbiamo visto che l'Alfieri nel principio della sua carriera dramatizzò alcune vicende della famiglia di Laio col *Polinice* e coll'*Antigone*. Egli applicava successivamente l'ingegno alle sventure degli Atridi e certamente con maggiore successo. Infatti se l'*Antigone* troppo non impallidisce in paragone dell'*Oreste*, il *Polinice* scapita assai di fronte al-l'*Agamennone* nel quale la Musa dell'Astigiano si espresse con singolare efficacia. Il Sismondi istituiva un largo esame di questa tragedia che anteponeva all'*Oreste*, ed anche il Villemain, tuttochè severissimo al nostro Autore, era largo di elogi per la prima venuta in iscena del Re dei Re e per i dolci ed affettuosi sensi che esprime in tenero e poetico modo compiacendosi di rivedere, dopo una lunga assenza, la sua patria, il suo popolo, i Penati, la consorte, i figli (1). Noi non diremo che l'*Agamennone* sia superiore al-l'*Oreste* e neppure che regga al confronto delle altre più celebri tragedie dell'Alfieri, Ma nulladimeno è certo che egli ringiovaniva con grande felicità l'argomento ed adattavalo ai costumi moderni. Fu Seneca che inspirò all'Alfieri così l'*Agamennone* che l'*Oreste*, ma non gli pareva

(1) SISMONDI, *Op. cit.*, Chap. 21. VILLEMAIN, *Op. cit.*, Deuxième Partie, Leçon II.

di avere in quei due poemi commesso alcun *furto,* e mentre criticava tutti i caratteri dell'*Agamennone,* confessava in pari tempo che questa tragedia è di molto effetto per la sua rapida progressione e per la sua saggia economia. Il nostro proposito non ci consente di dar qui neppure una brevissima analisi dell'Agamennone, ma ricorderemo essere uno dei luoghi più sublimi e terribili del teatro Alfieriano la celebre prima scena dell'Atto Quarto in cui *Egisto,* con arte infernale, suscita in *Clitennestra* l'idea di uccidere il grande Atride.

L'Alfieri ha fatto l'*Oreste,* ma anche il Voltaire ne ha fatto uno. Era dunque mestieri che il Carmignani mettesse il dramma Alfieriano al disotto del Francese. L'Alfieri non adoperava l'espediente impiegato da Sofocle (non però da Eschilo) d'accrescer fede al racconto della finta morte d'Oreste col mostrar l'urna che vien detto racchiuderne le ceneri; valevasi il Voltaire di quel mezzo; male, secondo il Carmignani, avvisava l'Alfieri, bene il Voltaire. Questi ricorreva anche all'espediente che *Oreste* abbia ucciso *Plistene* figlio d'*Egisto,* e ciò per complicare l'intreccio; siffatta invenzione manca all'Alfieri. L'incidente imaginato da Voltaire accresce grandemente l'effetto e l'*Oreste* d'Alfieri è una tragedia ammirabile, se si vuole, ma però « non interessante quanto il soggetto permetteva ». Voltaire

adottò il mezzo, adoperato dagli antichi, di far deporre da Oreste sulla tomba di Agamennone una ciocca dei propri capegli che vale poi a farlo riconoscere da *Elettra;* Alfieri no: il nostro Autore s'interdisse così una situazione che non è compensata abbastanza dal far d'Oreste « un pazzo furioso ». In Voltaire la scena rappresenta la riva del mare, un bosco, un tempio, un palazzo, una tomba, e la vista d'Argo in distanza; in Alfieri semplicemente la reggia d'Atride: il Francese ha scelto bene il luogo dell'azione, male l'Italiano. Come vedete da questi pochi cenni, Vittorio Alfieri, a giudizio del critico di Pisa, fu almeno imprudente nell'assumere un soggetto in cui s'era già provato l'ingegno poderoso del Voltaire, e lo fu ancora di più quando sperò d'interessare con mezzi diversi. Ma la lettura delle due Tragedie, a chi non abbia l'intelletto offuscato da ingiuste prevenzioni, dimostra a chiare note che la palma di questa gara spetta all'Alfieri, perocchè laddove l'*Oreste* del Voltaire dopo i due primi atti ed a malgrado il suo intreccio complicato, riesce languido, freddo e stentato, quello mirabilmente semplice dell'Alfieri suscita un interesse che va sempre crescendo dal principio alla fine, nella quale il nostro Autore si solleva veramente ad un'altezza prodigiosa. Lo stesso Alfieri parlando del Quinto Atto del-

l'*Oreste*, diceva che avvi in quello « un moto, una brevità ed un calore rapidamente operante che dovrebbero commuovere, agitare e sorprendere singolarmente gli animi ». E nulla infatti può riuscire più tragico di quel furente vendicatore del padre che completamente signoreggiato da una sola passione, non vede alcuno fuori di Egisto; corre per ogni lato la Reggia senza udire nè madre, nè sorella, nè amico; a replicati colpi figge e rifigge il suo brando entro l'imbelle cuore dell'assassino del re dei re e non sazia per questo la lunga sete della vendetta; si duole di non aver trascinato Egisto a spirare sulla tomba d'Agamennone; invita *Pilade* ed *Elettra* a pascere la vista del sangue dello scellerato; sente finalmente d'essere degno figlio d'Atride; e quando sa d'avere involontariamente trafitta la madre, sente lo strazio dei più cocenti rimorsi succedere alla gioia feroce della vendetta e, dilaniato da furie tremende, cade oppresso dal peso di un funesto Destino. L'interesse sostenuto sempre e crescente del Poema Alfieriano è prodotto evidentemente dalla forza e dall'energia con cui è concepito il carattere e ritratta la passione del protagonista. Il languore invece ed il gelo che da un certo punto in poi si diffondono nell'Oreste di Voltaire, da null'altro sono cagionati che dalla fiacchezza colla quale il gran tragico Francese ideava

il suo eroe, fiacchezza che produce un effetto pernicioso e deleterio sull' intiera Tragedia (1).

(1) Un esempio varrà a dimostrare la verità della nostra affermazione circa la fiacchezza di carattere dell'*Oreste* Volteriano. Come abbiamo accennato, sulla scena si veggono un palazzo ed una tomba e, ad analoga domanda d'Oreste, *Pammene* risponde:

« . . . . Ce palais redouté
« Est par Egisthe même en ce jour habité.
« Mes yeux ont vu jadis élever cet ouvrage,
« Par une main plus digne et pour un autre usage.
« Ce tombeau (pardonnez si je pleure à ce nom)
« Est celui de mon Roi, du grand Agamemnon. »

A questa notizia *Oreste* esclama in modo tutt'altro che eroico:

« Ah! c'en est trop; le Ciel *épuise mon courage!* »
(Voltaire, *Oreste,* Atto II, Sc. 2ª)

Come diversamente e meglio l'Alfieri! In esso *Oreste* all'udire da *Elettra* che non conosce peranco:

« . . . . i passi miei
« Proseguirò ver quella tomba. . . . . »

grida improvviso:

« . . . . Tomba!
« Quale! dove! di chi? . . . . »

e, udito trattarsi della tomba di Agamennone vi si accosta fuori di sè e dimentico di tutto proferendo terribili minaccie, sicchè Elettra esclama

« . . . . E chi sarai tu dunque,
« Se Oreste non sei tu? . . . . »

Nelle quattro seguenti Tragedie il nostro Autore restava non poco al disotto dell'altezza toccata con *Filippo, Oreste, Merope, Saul, Mirra,* i *Bruti.* E per parlare fugacemente della *Congiura dei Pazzi* che viene dopo l'*Oreste,* diremo che l'Alfieri medesimo la giudicava « difettosa in più parti e di difetti non rimediabili. » L'Astigiano intraprendeva questa Tragedia per suggerimento del suo amico Francesco Góri e l'inspirazione a comporla la trovava nella lettura del Macchiavelli, la quale costringevalo anche a scrivere l'operetta della *Tirannide.* Ma se bellezze rarissime di dialogo si trovano nella *Congiura dei Pazzi* e se un fuoco sovrumano domina nella *Tirannide,* è indubitato per altro che ambedue quei lavori, come pure l'*Etruria Vendicata,* sono rosi da un vizio fondamentale, che è l'esagerazione dei sentimenti. Le preoccupazioni politiche facevano dire all'Alfieri che non avrebbe voluto per cosa al

a cui Oreste con sublime imprudenza risponde:

« . . . . Oreste?
« Chi, chi m'appella? . . . . »

(ALFIERI, *Oreste,* Atto II, Sc. 2ª)

Approfittiamo di questa nota per accennare che il Bozzelli nel Capitolo XII della sua *Imitazione Tragica* ha istituito un paragone per molti lati interessante dei modi con cui Eschilo, Sofocle, Euripide, Crébillon, Voltaire ed Alfieri dramatizzarono la favola della vendetta d'*Oreste.*

mondo non avere scritta la *Congiura*. Ma noi, critici imparziali, diremo invece che, ad onta delle non poche bellezze che ci sono, saremmo assai lieti se potessimo fare scomparire dal Teatro dell'Astigiano questo poema, che certamente è uno dei principali fondamenti delle rabbiose accuse che gli sono state avventate. E non crediamo che sia da lodarsi il signor Cesare Cantù, il quale, nella sua *Letteratura Esposta per via d'Esempi*, ad esibire al lettore un'idea del Teatro dell'Alfieri, fece appunto l'analisi della *Congiura dei Pazzi*. Egli confessa, è vero, che lo stesso poeta giudicava questo Dramma uno de' suoi meno felici, ma siccome non dà l'analisi d'alcun altra tragedia, come potrebbe sostenere d'avere, per quel che riguarda l'Alfieri, adempiuto il proposito manifestato nella prefazione dell'Opera, quello cioè di « offrire elementi ai giudizii, porgendo una storia insieme ed un'Antologia »? La più volgare conoscenza del Teatro Alfieriano risponda se la *Congiura dei Pazzi* sia elemento bastevole a proferire un giudizio del Teatro medesimo, sia dall'aspetto artistico, sia dall'aspetto morale (1).

(1) In quello stesso libro il signor Cantù non manca d'insinuare che nell'Alfieri « non s'ha tanto a guardare il letterato come l'uomo e il cittadino », quasichè l'Astigiano, qualunque sia il giudizio che proferire si voglia di lui, non sia uno degli scrittori che letterariamente debbono più essere studiati ed esaminati. Il severo giudizio

La viziosa esagerazione dei sentimenti macchia, pur troppo, anche il *Don Garzia.* Questa tragedia sebbene sia concepita e sviluppata meglio assai che la *Congiura,* è per altro troppo fosca ed atroce perchè l'animo accostare vi si possa senza ripugnanza. Le numerose bellezze di dialogo, di situazioni e di caratteri che si trovano nel *Don Garzia,* sono tutte deturpate dall'esagerazione delle tinte, la quale poi, diversamente dalla *Congiura,* non rinviene alcun compenso nella nobiltà dei propositi e nell'altezza del fine. Egli è in questo Dramma e nel precedente, che le preoccupazioni personali dell'Autore arrecarono il maggior detrimento all'arte, giacchè l'avversione contra alcuni principii col prendere troppo luogo nel linguaggio degli attori, produsse una soverchia soggettività. —

Allorchè odesi pronunziare il nome di *Maria Stuarda,* l'animo e la mente ricorrono tosto alla sua tragica morte; un tumulto d'affetti risvegliasi in noi, e la simpatia, la pietà ed un mesto rimpianto gareggiano in coprire di fiori la tomba

che il Cantù dà dell'Alfieri in quest'Opera (pag. 475 e segg.) è viepiù sviluppato e rincarato nella *Storia degli Italiani* (Cap. 172) ed in quella della *Letteratura Italiana* (Cap. 16). In ambe con manifesta compiacenza ne esagera i difetti e poco o punto ne confessa i pregi. Con parole altrove ricordate, riconosce per altro tutta l'importanza dell'opera civile dell'Alfieri.

dell' infelice e bellissima regina di Scozia. Essa certamente fu assai colpevole come donna e come regina, e la sua superba e fortunata rivale ha troppi maggiori titoli di gloria e troppo efficacemente contribuì alla grandezza dell' Inghilterra, perchè la storia, nella sua severa imparzialità, non debba giudicare quelle due donne con ben diversa misura. Ma se la grande Elisabetta desta l' ammirazione, la fragile Maria sveglia affetto e compassione, ed il poeta, l' artista e tutti i cuori gentili torceranno lo sguardo dalla donna superba che faceva morire il Conte di Essex e la Stuarda e doneranno lagrime ed amore alla bella sventurata che tanto amaramente espiava i proprii errori. Se, pieno di questi sentimenti, tu, o lettore benevolo, apri per la prima volta la *Maria Stuarda* di Vittorio Alfieri, proverai un' acerba disillusione, perocchè laddove tu aspetti che il poeta ti faccia palpitare colla famosa e tremenda catastrofe della povera Maria, egli invece drammatizza la tanto più oscura e meno interessante morte del marito di lei, *Arrigo.* Da un soggetto sterile come questo Conte Darnley, l'Astigiano non cavò che una tragedia fredda e monotona e s' interdisse la miglior fonte della tragica pietà, perocchè mentre non fece di Maria un personaggio interessante, non rese neppur dignitosamente tragico quello di Arrigo. Egli intraprese questo poema per compiacere alla donna amata e siccome non

reputava disgraziatamente tragediabile la fine infelice di Maria, così s'adoperò a drammatizzare quest'altro episodio della vita di lei. Senonchè l'Alfieri anzichè scrivere, come fece, che non credeva si potesse « assolutamente » fare una tragedia della morte di Maria Stuarda, avrebbe dovuto scrivere che non credeva la si potesse fare col suo modo di considerar l'arte. Imperocchè pochi anni dopo Federico Schiller, con una creazione che va collocata tra le più splendide di tutta la Drammatica Letteratura, ben dimostrava quanta ricchezza di tragica poesia cavare si potesse dalla funesta morte della regina di Scozia. Nella debole tragedia dell'Alfieri, la visione profetica di *Lamorre* nel Quinto Atto, ritrae certamente con fedeltà uno dei caratteri del tempo, ed è inoltre uno dei più bei brani di poesia usciti dalla penna dell'Astigiano. Ma noi crediamo che l'autore s'ingannasse, sperando che quella scena potesse in qualche modo scusare i difetti della Maria Stuarda. Invero come mai il tardo ed improvviso scoppio di Lamorre potrebbe compensare o scusare la freddezza che signoreggia tutto il resto della tragedia? E non vale neppure che egli imputi al soggetto quel che la tragedia ha di debole e di vizioso, avvegnachè, come bene osserva l'Ugoni, meglio sarebbe stato non iscrivere una Stuarda che offrire alla Contessa d'Albany ed al pubblico un dramma difettoso e poco inte-

ressante. Ma Vittorio Alfieri, da giudice severo ed imparziale, concludeva egli stesso il suo parere su questa tragedia, dicendo che la reputava « la più cattiva di quante ne avesse fatte o fosse per farne l'Autore e la sola ch' egli non vorrebbe forse aver fatta ».

Dopo essere stati severi verso la *Congiura dei Pazzi*, il *Don Garzia*, e la *Maria Stuarda*, vorremmo non esserlo o esserlo meno rispetto alla *Rosmunda*. Ma in verità noi non possiamo guardare con occhio meno sfavorevole questa tragedia, in cui le più feroci passioni sono ritratte con eccessiva nerezza di tinte. Inventato dall'autore, che cavò dal Macchiavelli l'antefatto della tragedia, il nodo della *Rosmunda* è concepito e sviluppato con una precisione geometrica, ed i caratteri ne sono più che altrove improntati di esagerazione e di rigidezza. Noi non sappiamo con qual fondamento il Sismondi potesse affermare che l'Alfieri considerava la Rosmunda come la sua migliore tragedia. Questa opinione s' è poi accreditata in Francia, ma non trova sostegno nè nei *Pareri* nè nell'*Autobiografia* da cui invece si desume che egli preferiva l'*Oreste*, la *Merope*, la *Mirra* e, sopratutto, il *Saul*. Del resto è questo il luogo acconcio per osservare che l'Astigiano allorchè volle esercitarsi in argomenti desunti d'altrove che dalle storie o dalle favole antiche, restò, salvo che nel *Filippo*, non poco

al disotto dell' altezza a cui poteva arrivare. Da siffatta singolarità del suo ingegno, l'Alfieri desumeva il principio che l'eroe tragico per riuscire grande e sublime debba essere circonfuso dall' aureola di una remota antichità. Ma nè Shakspeare, nè Schiller, nè Goethe ebbero bisogno di quella remota antichità per imprimere delle orme imperiture nel sentiero dell' arte; Pietro Corneille è grande nel *Cid* non meno che nel *Cinna;* il *Maometto* e la *Zaira* del Voltaire non han nulla da invidiare alla sua *Merope* ed al suo *Edipo;* e per quel che si riferisce alla nostra storia letteraria, vedremo che la *Ricciarda* del Foscolo, il *Procida,* il *Foscarini* ed il *Lodovico Sforza* del Niccolini, dimostrano la poca esattezza dell' opinione dell'Alfieri. E se il nostro Autore avesse meglio apprezzato il suo *Filippo,* avrebbe in questo poema trovato un ottimo argomento per non pensare così, avvegnachè quella tragedia, sebbene non tratta dagli annali di Grecia o di Roma, oppure dalla Gentilesca Mitologia, sia universalmente considerata come una delle più potenti manifestazioni dell' arte Tragica. In questo argomento adunque, il vero è piuttosto che l' ingegno dell' Alfieri era meglio temprato per aggirarsi fra i Greci e i Romani, che nelle tenebre Medioevali o in mezzo alle vicende delle moderne istorie. Noi lasciamo ad altri di dissertare su tale particolarità, limitandoci a fermare

che in essa solamente sta la causa per cui l'Astigiano, dopo essere riuscito poco felice nelle quattro tragedie di soggetto non antico che abbiamo accennate, inalzavasi di nuovo ad un volo fortunato coll'*Ottavia.*

La lettura di Tacito inspirava all'Alfieri l'*Ottavia,* come quella di Tito Livio gli inspirava la *Virginia,* e l'animo suo temprato ad altamente sentire quei due sublimi scrittori, trovava in essi un campo adattato ai frutti della Tragica Musa. Noi abbiam detto che non già i soggetti, come pensava l'Alfieri, ma sibbene il modo di concepirli faceva sì che i quattro Drammi precedenti riuscissero di un ordine inferiore ad altre creazioni dell'autor nostro; ed è appunto la felicità del concepimento che sovra di essi colloca l'*Ottavia.* Io so bene che il modo con cui l'Alfieri ha disegnato quell'orribile impasto di ferocia e di viltà che fu *Nerone,* pareva allo Schlegel non diverso da quello che gli scolari adoprano nei loro esercizii rettorici, e so anche che lo stesso Critico paragonando l'*Ottavia* al *Britannico* di *Racine,* sentenziava che il poeta Francese ha meglio indovinato il carattere di quel mostro. Ma Melchiorre Cesarotti diceva che nell'*Ottavia* « Nerone è dipinto col pennello di Tacito » e Tacito stesso soccorre a conciliare la differenza che passa tra il carattere ideato dall'Alfieri e quello ideato dal Racine, cosa che la critica arcigna e velenosa

dello Schlegel non seppe o non volle vedere. Imperciocchè l'assassinio di Britannicò fu commesso da Nerone nei primordii del suo regno, quando cioè gli era ancor d' uopo di mascherar l'odio col velo delle carezze, secondochè dice lo storico, ma Ottavia fu da lui fatta morire allorchè scesa aveva tutta la scala dei delitti e delle follie e « vetustate imperii coalita audacia » (1) più non imponeva freno alcuno a' suoi perversi istinti. La crudeltà ed il timore erano le caratteristiche dell'indole di Nerone, e l'Alfieri fece di quel timore il perno della tragedia, giacchè, come osservava benissimo, senza di esso « la ferocia natia di Nerone, sciolta d'ogni ritegno, non lascerebbe durar la tragedia oltre due atti ». Questo timore riempie tutto il poema, ed è ciò che trattiene Nerone dall'avventarsi sopra Ottavia appena questa arriva a Roma, perchè sa che la sorregge il favor popolare, epperò una debole donna può resistere così all'odio di Nerone, di *Tigellino* e di *Poppea*. Ond'è che pensando alle seguenti parole di Foscolo: « Ricordomi d'aver assistito all'*Ottavia* dell'Alfieri che aveva letta e riletta con somma pietà e meraviglia; ma vedendo vivi e parlanti *Nerone, Tigellino* e *Poppea,* scellerati mostruosi, accaniti contro l'innocente figlia di Claudio, sono fuggito al terz'Atto compreso di ribrezzo noioso e nau-

(1) TACITO, *Annali,* XIV, 1.

seante, quasi vedessi un bambino sbranato da una tigre » (1); pensando, dico, a queste parole, parmi ch'esse debbano colpire tutt' altri che il poeta. Infatti se il Foscolo, col suo acume critico e col suo squisito senso dell' arte, era tutto compreso di pietà e di meraviglia leggendo l'*Ottavia*, vuol dire ch'egli, come era ben naturale, aveva saputo cogliere tutto quel che c' è di bello nel timore che signoreggia Nerone; scorgere in esso il fondamento della tragedia e della forza che una fragile giovanetta trova in ragioni estrinseche per trattenere il braccio di un mostro sanguinario. Quando adunque l' impressione che il Foscolo ne riceveva in teatro era così diversa, che significherà questo fenomeno se non che l'artista che rappresentava la parte di Nerone non colse che un aspetto solo del suo carattere, la ferocia, la quale, scompagnata essendo dal timore, avrebbe, come dice l'Alfieri, resa impossibile la tragedia? (2)

« . . . d'Asti surse a consolarmi un Grande,
« Che dicendo alte cose in alto stile,
« Meritar parve ch'ad udirlo stesse
« Il fior di Grecia e Roma, ove minori
« Di quei ch'egli scolpì, *Timoleone*,
« *Agide* furo, e l'uno e l' altro *Bruto* »

(1) Foscolo, *Epistolario*, Vol. I, pag. 458.

(2) Il Cesarotti, largo di elogi a questa Tragedia, trovava nondimeno inverosimile l'amore di *Ottavia* per un mostro come *Nerone*. L'Alfieri rispondeva con solide ra-

Così dice Melpomene nel Prologo all'*Arminio* d'Ippolito Pindemonte, ed infatti *Timoleone* appare più grande nella tragedia che ne fece l'Alfieri, che nella vita che ne scrisse Plutarco. A proposito di questa tragedia l'Ugoni ricorda assai opportunamente le parole d'Amleto ai commedianti che provano alcune parti di un Dramma il quale, al dire del principe di Danimarca, è cosa eccellente contuttochè non piaccia alla moltitudine. Nel *Timoleone* abbiamo una tragedia spoglia affatto di pompa e d'accidenti, con un'azione semplice e bene ideata, la quale si svolge senza fatica per una serie d'atti e di scene che sgorgano spontaneamente l'una dall'altra. Il Cesarotti osservava assai bene che in questa tragedia la povertà dell'azione diventa un pregio singolare, avvegnachè l'Alfieri abbia saputo scansare la monotonia e mantenere costante l'interesse col solo vigore dello stile (1). Invero nel *Timoleone* la

gioni a tale appunto ed, infra altro, osservava che « pur troppo accade alle volte in natura di amar persone che non si stimano e che ci han fatto e fanno del male, e ciò in *Ottavia* non ho preteso che sia virtù ma debolezza, e che ne risultasse da tal debolezza non ammirazione ma compassione somma per lei ».

(1) Mentre le parole del Cesarotti sono un ampio elogio per l'Alfieri, il Carmignani se ne fa un'arma per iscrivere contra l'Astigiano una lunga nota, nella quale non sai se sia maggiore la mancanza di lealtà perchè torce il senso del Cesarotti di cui non adduce le parole, o la mancanza

mancanza di ogni scenico apparato si sente meno che altrove, ed Alfieri, camminando fedelmente sulle tracce di Plutarco, dipinse un quadro di famiglia ma restò sempre grande e sublime. Il Poeta accennò i rimorsi che lacerarono l'animo

di convenienza per il modo con cui parla dell'Alfieri. Ecco pertanto le parole del Cesarotti, affinchè ognuno vegga se esse sono una « critica giustissima » come dice il Carmignani, o non piuttosto un plauso lusinghiero. Si dirà, scrive il Critico Padovano, che la tragedia « è troppo povera d'azione. La tragedia non ha che un momento tragico; tutto il resto non è che una briga di famiglia; tutto si riduce al parlar gli stessi personaggi sopra i soggetti stessi, con pochissima e quasi niuna varietà. Ciò in parte è vero; ma oltrechè questa è la vera e naturale esposizione della storia, oltrechè, trattandosi dell'uccision d'un fratello debbono esserci molte alternative, e la più piccola circostanza dee produrre timori, pentimenti, dubbii e speranze che sospendono necessariamente l'azione e danno luogo a nuovi tentativi, aggiungerò che questa appunto fa il pregio più singolare dell'autore. Per ordire una tragedia di cinque atti con sì poca tela e a forza di soli discorsi, ci vuole un capitale di sentimenti profondi ed eroici che supplisca all'azione e sostenga l'interesse; una ricchezza inesausta per non ripetersi e far nascere il vario dall'uniforme, e un'economia la più giudiziosa per graduare i sentimenti della medesima specie, onde l'ultimo giunga sempre inaspettato quando tutto sembra già detto, e accresca l'interesse e la forza. Un tale assunto, per chi ben pensa, suppone un vigor di genio e una maestria d'arte molto superiore a quella che si ricerca nel viluppo di un'azione e nei grandi colpi di teatro ».

di Timoleone dopo la morte del fratello, e li difese contro il Cesarotti il quale, associandosi a Plutarco in biasimarli, non avrebbe voluto che l'eroe dell'Astigiano, spento che fu *Timofane*, mostrasse d'essere agitato da quei sentimenti che, secondo l'antico biografo, lo resero cupo e solingo, e per ben vent'anni lo tennero lontano dalle pubbliche cure. Il Cesarotti crede che avrebbe bastato far dire a Timoleone che, compiuto il dovere crudele di uccidere il tiranno, andava a piangere il fratello; e Plutarco poi con inflessibile severità scrive che quei rimorsi denotano nel liberatore di Corinto « un'indole semplice e mansueta, non un animo grande e generoso ». Ma io penso invece che bene avvisasse l'Alfieri, e che la reale grandezza di Timoleone non soffra alcun detrimento per il dolore e per i rimorsi che lo afflissero dopo la morte di Timofane. Invero non sapremmo come si potrebbe muovere rimprovero ad un uomo, perchè se fu magnanimo tanto da posporre la vita del fratello alla libertà della patria, non fu poi tanto forte da non sentire il peso del sacrifizio che le aveva fatto ed il cordoglio per i vincoli della natura che aveva infranti.

Accingendosi alla *Merope* l'Alfieri doveva lottare col Maffei ad un tempo e col Voltaire. Noi abbiamo già parlato della *Merope* di Scipione Maffei, il quale per quella sola tragedia fu messo

a confronto coi più grandi poeti Drammatici tanto antichi che moderni. Ma l'Alfieri scrive che, capitatagli un giorno tra le mani la Merope Maffeiana, veder volle se ci poteva imparar qualche cosa circa lo stile, senonchè, aggiunge poi, si sentì « destare improvvisamente un certo bollore d'indegnazione e di collera nel vedere la nostra Italia in tanta miseria e cecità teatrale, che facessero parere e credere quella come l'ottima e sola delle tragedie, non che delle fatte finallora (chè questo l'assento anch'io), ma di quante se ne potrebbero far poi in Italia ». Egli si accinse quindi tosto alla sua *Merope* con tal furore di creazione che se mai con qualche fondamento chi schicchera versi ha potuto dire « *est Deus in nobis* » questo accadeva a lui che ideò, distese e verseggiò quella tragedia senza frapporre alcun intervallo fra i tre suoi consueti stadii di composizione. Nella Satira sui *Pedanti* il nostro Autore c'informa che non mancò chi gli rimproverasse il suo ardimento, giacchè, in tra altro, fa dirsi da *Don Buratto*:

« . . . . io gliene dono
« A chi la vuole questa *Meropuccia*
« Ch'usurpar vuolsi, terzo-nata, il trono.
« Semplice no, ma gretta, in su la gruccia.
« Ch'Ella noma coturno, si strascina
« Senz'aver pur in capo una fettuccia.

« E la si spaccia poi *Madre-Regina*,
« Col monopolio dell'esclusione
« Come s'altri fatt'abbia la pedina » (1):

e seguita mostrando come altri non dubitasse di anteporre alla sua la tragedia del Poeta Veronese, la cui *Merope* pareva effettivamente all'Alfieri *mamma donnicciola* e non *Madre Regina.* Ma che l'Astigiano reputasse la sua Merope superiore a quella del Maffei ed anche a quella del Voltaire, oltrechè dalla *Vita* e dalla citata Satira, lo si desume anche dalle seguenti parole orgogliosamente modeste che si leggono nel *Parere* relativo a questa tragedia: « L'autore ha dovuto di necessità impiegare molta più arte nel condurre questa tragedia che in nessun'altra sua, dovendo sempre avere innanzi agli occhi che se egli non la intesseva meglio..... dimostrava contra se stesso che ella era stata temerità l'intraprendere di far cosa fatta. Ma debbo pur anche confessare per amor del vero, che ove egli mai fosse in ciò riuscito, la gloria di chi tratta un soggetto, per così dire, esaurito dagli altri, rimane assai picciola, in quanto chi vien dopo si può interamente valere delle bellezze trovate dai predecessori e toglierne o minorarne i difetti ». E che la *Merope* Alfieriana sia di gran lunga superiore a quella del Maffei non ha bisogno di

(1) Alfieri, *Vita*, IV, 9. Satira Ottava.

dimostrazione, e non cercheremo poi di dimostrare che questa bellissima tragedia del nostro Autore vince anche quella del Voltaire, rinviando per questo il lettore al parallelo che fra le tre Meropi ha istituito l'Ugoni, il quale dimostra inconfutabilmente le numerose migliorie introdotte dall'Alfieri nel modo di trattare il soggetto, ed al lungo e ragionato paragone che tra Maffei, Voltaire ed Alfieri ha fatto l'avvocato Marrè nella risposta al Carmignani già da noi ricordata (1). Non lasceremo per altro d'accennare che anche il Cesarotti se ne mostrava caldo ammiratore, e che dopo aver detto che il Poeta ha « il pregio distinto d'aver introdotto novità e accresciuto l'interesse tragico in un'azione che dopo Maffei e Voltaire non sembrava ammettere nè diversità di maneggio nè aumento di bellezza » seguitava notando con compiacenza le bellezze di cui sfavilla il Dramma fino alla terza Scena

(1) Il Carmignani naturalmente colloca la *Merope* dell'Alfieri infinitamente al disotto di quella del Voltaire, ma tutti possono apprezzare la solidità del suo ragionamento. Il Benedetti poi *(mirable dictu!)* la giudica inferiore anche a quella del Maffei. Udite invece come parla il Sismondi: la Merope dell'Alfieri « est conduite avec un vif intérêt et une grande vérité de sentiments. Elle est remarquable comme absolument neuve d'invention après les deux *Méropes* de Maffei et de Voltaire » (*Op. cit.* chap. 21).

dell'Atto Quarto che appellava « Divina ». L'illustre Critico osservava che l'interesse della tragedia scema in seguito, ma Alfieri giustamente replicava che quello diminuisce perchè è impossibile « in natura di sostituire al momento in cui una madre sta per uccidere il proprio figlio a lei sconosciuto, un altro punto di uguale non che di maggiore interesse ». Noi inoltre aggiungeremo che egli ha sui suoi predecessori anche il merito di far accadere l'incidente principale dell'azione nell'Atto Quarto, laddove tanto il Maffei che il Voltaire lo collocarono nel Terzo, anticipando così il raffreddamento della Tragedia. Ed inoltre l'Alfieri rimediò in qualche modo a quella inevitabile diminuzione d'interesse coll'atteggiare la catastrofe; anzichè farla riferire come i suoi due competitori, e ottenne così di rendere anche in questa parte il proprio Dramma più incalzante, più caldo, più appassionato.

Agide è un'altra Tragedia di libertà, diversa però da tutte le sue sorelle, giacchè Vittorio Alfieri applicavasi con essa a dramatizzare il fatto singolarissimo di un Re che, per dare libertà e comunione di beni al suo popolo, sacrifica la vita. Fenomeno straordinario ed unico nella storia. Di tale fenomeno l'Alfieri notava la singolarità nei suoi *Pareri*, come pure in quella anch'essa singolare *Dedica* della tragedia a Carlo Primo d'Inghilterra, nella quale scrive che mentre molti

Re simili all'infelice Stuardo sono stati e saranno, di simili ad Agide nè furono nè saranno giammai; ed aggiunge che della morte di Carlo Primo non credeva potersi fare tragedia, laddove una fortissima pensava potersene fare d'Agide, quando pure ei tentata non l'avesse (1). Anche nell'*Agide* Alfieri camminò sulle traccie di Plutarco, salvochè effigiavalo, come Timoleone, maggiore che non facesse il biografo e lo figurava genero a *Leonida,* mentre questi non d'Agide fu suocero ma di *Cleombroto.* Noi non crediamo però che l'*Agide* sia pari di merito al *Timoleone,* tuttochè splendido per fortissimi sensi e ricco di notevoli bellezze, e ciò perchè il volontario e sublime sacrifizio d'Agide genera esclusivamente la maraviglia, la quale è un sentimento raramente Drammatico. Vero è nondimeno che il personaggio di *Agiziade,* bello e storico tipo di affettuosa abnegazione, è assai bene disegnato dall'Alfieri e che col far vibrare altre corde che quelle che muovono *Agide, Leonida* ed *Agesistrata,* tempera alquanto la soverchia e rigida tensione della tragedia, perchè parla sempre al cuore. L'Alfieri mostrava d'apprezzare assai questo Poema, giacchè diceva che quelli a cui non piacesse dovrebbero, per essere creduti, assegnarne le ragioni.

(1) Egli tentò infatti un *Carlo Primo,* ma a metà del Terz'Atto gli si agghiacciò talmente il *cuore e la mano,* che non fu « possibile alla penna di proseguirlo » (*Vita,* IV, 4).

Dal Trissino all'Alfieri non meno di sette ed otto *Sofonisbe* apparvero sulla scena, ma nessuna (benchè a così fatto argomento s' applicassero anche le Muse del Corneille e del Voltaire) può considerarsi una manifestazione veramente felice dell' arte. L'Alfieri, che una prima *Sofonisba* gettò stizzosamente sul fuoco, finì col giudicare questo soggetto « sgradito, traditore, appresentante alla prima un falso aspetto tragico e non lo mantenendo poi saldo » ma non potè tenersi, sebbene se lo fosse proposto, dal ripigliarlo « perchè i propositi d' autore sono come gli sdegni materni » e « perchè era il solo soggetto in cui si potessero opportunamente sviluppare gli alti sensi delle sublimi Cartagine e Roma » (1). Ma neppure l'Alfieri, benchè la sua sia la migliore di tutte, riusciva a fare un' ottima tragedia con questa *Sofonisba,* in cui è espressa bensì una serie non interrotta di idee tutte sublimi ed in armonia coll' argomento, ma che non ottengono che la tragedia cessi dall' offrircisi arida, stecchita, monotona. Il solo appassionato ed impetuoso carattere di *Massinissa* conferisce talvolta un po' di varietà all' azione, perchè segue i moti del cuore, ma *Siface, Sofonisba* e sovra tutto *Scipione,* sono tali personaggi che, sebbene fortemente concepiti

(1) Alfieri, *Vita,* IV, 17. Quivi è narrato l'aneddoto della prima *Sofonisba* dannata al rogo.

ed eseguiti, non prestansi che a stento all'effetto Drammatico. L'Alfieri imputava all'argomento buona parte dei difetti del suo poema e giustamente ne scorgeva il principale in *Scipione* che, diceva, « per quanto si colorisca sublime in questa tragedia, non essendo mosso da nessuna calda passione, egli la raffredda ogni volta che vi s'impiccia ». Infatti Scipione, il quale è pure la causa sola della catastrofe, riesce inferiore a tutti gli altri personaggi del Dramma, imperocchè laddove l'Autore sviluppava pienamente e vigorosamente in Sofonisba la passione dell'odio contra i Romani, non poteva con pari efficacia colorirla in Scipione contra i Cartaginesi. Se egli infatti avesse altrimenti proceduto, avrebbe a Scipione assegnata una parte altamente indecorosa, facendo che egli, trionfatore, inveisse in modo ignobile contro il caduto. Sofonisba e Scipione sono due nomi dietro cui si nascondono i due popoli che si disputavano l'impero del mondo, ma gli alti sensi di Cartagine e Roma Alfieri non potè propriamente svilupparli; egli potè sviluppare in modo completo quelli della sola Cartagine. Così volevano la ragione dell'arte e la ragione delle cose, contuttochè esse interdicessero al poeta di valersi pienamente di una potente fonte di contrasto. È indubitato adunque che gli sforzi tenaci dell'arte, l'elevatezza dei concetti, il vigore dello stile nascondono una tragedia imperfetta,

lodevole in alcune parti ma non nell'insieme. L'Alfieri ne riconobbe e confessò tutti i difetti, ma disse poi anche, ed a buon dritto, nella sua *Vita*, che di varie scene della Sofonisba si compiaceva assai.

Un doppio luminoso trionfo riportava l'Alfieri coi *Bruti*, nelle quali tragedie colla forza ed energia che gli erano proprie e che trovavansi in perfetta corrispondenza cogli argomenti, sviluppava la passione della libertà. Invero in questi due poemi politici in mirabile armonia si associano gli obbietti con uguale amore accarezzati dall'Alfieri, l'arte e la libertà, e la preoccupazione politica diventa la passione più viva e più ardente e che i soggetti esigono imperiosamente. Epperò non era a temersi che, come qualche altra volta gli accadde, sotto la toga dell'eroe tragico mal si nascondesse l'austero aspetto del poeta Tribuno. E non era a temersi inoltre, come ben dice l'Astigiano medesimo giudicando il *Marco Bruto*, perocchè « per quanto grandiosi e giganteschi siano quegli eroi, ove però non escano dal possibile in natura, si può sempre un autore giustificare col dire: è *Cesare*, è *Cicerone*, è *Cassio*, è *Bruto* ». Sicchè in queste due Tragedie così altamente subbiettive, la subbiettività non può mai essere un difetto, avvegnachè quanto più i personaggi mostrino di essere compresi dalla passione che anima l'autore, tanto più questi ottenea di rappresentare il

verosimile, unico scopo dell' arte. La manifestazione della potenza morale del poeta non è e non poteva essere un difetto nei *Bruti* dell'Alfieri, mentre invece è lecito supporre che lo sia l'assoluta impassibilità adoprata dallo Shakspeare nel suo *Giulio Cesare.* Noi non possiamo qui istituire un esame di queste tragedie dell'Alfieri e molto meno farne il paragone col *Bruto* e colla *Morte di Cesare* del Voltaire. Ciascuno può farlo da sè e giudicare quale dei due poeti meglio riuscisse nell' assunto. In quanto a noi non sappiamo a dir vero persuaderci che felice sia l' invenzione dell' amore di *Tito* figlio di *Bruto* per *Tullia* figlia di *Tarquinio* che si trova nel *Bruto* di Voltaire; come pure fortemente dubitiamo che si possa affermare con serietà, che più interessante sia il *Bruto* della *Morte di Cesare* che più non si vede dopo il principio dell'ultimo Atto, per lasciare che *Cassio* venga a raccontare l'uccisione del Dittatore ed *Antonio* a farne l'elogio, destando il furore del popolo contra i congiurati, di quel che lo sia il *Bruto* del nostro Autore, il quale restato solo col popolo l' infiamma del suo eroismo e del suo amore per la libertà; fa egli stesso l' elogio di *Cesare;* rivela al popolo d' essere figlio dello spento Dittatore. Basti adunque il dire che noi amiamo assai le due forti tragedie dell'Alfieri e che crediamo priva di fondamento l' affermazione che l' Astigiano si mostri nei *Bruti* assai meno di-

scepòlo di Melpomene che di Tacíto e Macchiavelli (1).

(1) Il Carmignani formula contra i personaggi dell'Alfieri l'accusa d'avere per modello « una ferocia insensata « 'ch'egli spesso prende per l'eroismo della virtù. » Io credo che Alfieri abbia sovente esagerato i sentimenti eroici, ma credo anche che sia temerario il modo di esprimersi del Carmignani. Del resto non è arduo trovare in un poeta, favorito di questo critico, una pompa d'eroismo esagerato; e a dimostrarlo noi metteremo in questa nota gli ultimi versi del *Bruto* di Voltaire e li faremo seguire dagli ultimi versi del *Bruto Primo* d'Alfieri, affinchè il lettore vegga quale dei due eroi mostri maggiormente d'avere viscere di padre. In Voltaire, *Tito* figlio di Bruto esce di scena per andare al supplizio e poco dopo compare un Senatore e la Tragedia termina così:

Sénateur « Seigneur....
Brutus Mon fils n'est plus?
Sénateur C'en est fait et mes yeux....
Brutus « Rome est libre; il suffit. Rendons grace aux Dieux ».
(*Brutus*, Acte V. Sc. 9).

Udite ora come finisce il *Bruto Primo* dell'Alfieri:

Bruto « Già il supplizio s'appresta. Udito i sensi
« Han del Console i rei. L'orrido stato
« Mirate or voi del padre.... Ma già in alto
« Stan le taglienti scuri.... Oh! Ciel! partirmi
« Già sento il cor.... Farmi del manto è forza
« Agli occhi un velo... Ah! ciò si doni al padre.
« Ma voi fissate in lor lo sguardo; eterna,
« Libera sorge or da quel sangue Roma. »

Vittorio Alfieri colle due tragedie dei *Bruti* aveva preso congedo dal pubblico ed era già da parecchi anni che, riposando nobilmente sopra i

Collatino « Oh! sovrumana forza!
Valerio Il padre, il Dio
« Di Roma è Bruto.
Popolo È il Dio di Roma.
Bruto Io sono
« L'uom più infelice che sia nato mai. »
(*Bruto Primo*, Atto V. Sc. 2ª).

Noi crediamo che più non ci accadrà di citare il Carmignani in questo lavoro e ne siamo lieti davvero, perchè verso quell'uomo, per altri rispetti benemerito, abbiam dovuto spesso usare parole assai severe. Non crediamo però d'essere stati mai ingiusti per lui che fu così ingiusto verso l'Alfieri. Piaceci poi di ricordare in questa nota che il Foscolo al Carmignani che gli aveva inviata la *Dissertazione* scriveva con una cortesia che non nasconde il suo giudizio: « Io aveva già letta la *Dissertazione;* dissento da alcuni principii e da molte applicazioni, ma ho ammirato il vigore dei ragionamenti e la metafisica da cui derivano. Meditava anzi rispondere e senza fiducia di vittoria, sperando al più che si dicesse

« . . . . si quaeritis hujus
« Fortunam pugnae, non sum superatus ab illo. »

Altre noie ed altri studii mi distolsero » (*Epistolario*, Vol. III, pag. 301). Nella *Lettera Apologetica agli Editori Padovani della Divina Commedia*, lo stesso Foscolo scrive: « La reverenza mia verso l'ombra d'Alfieri pareva delitto, perchè era fatta spettro increscevole a Napoleone. Il ti-

suoi allori, si concedeva il ben meritato « otium cum dignitate », ed attendeva alli studii dell'erudito. Senonchè la lettura dell'*Alceste* di Euripide, fatta nel 1796, gli infiammò talmente l'animo di tutto il primitivo ardore che, dopo avere resistito per ben due anni alla tentazione, dovette spergiurare ad Apollo e dar vita alla sua ventesima tragedia con quella che intitolava *Alceste Seconda.* Così al suo tardo studio del Greco idioma noi dobbiamo la nuova *Alceste* ben degna di stare

pografo vostro, che andava accattando patrocinio da tutti, trovò taluni che lo addottrinarono a meritarselo. Quindi l'edizione sua delle Opere postume d'Alfieri fu illustrata da un vecchio Patrizio Piemontese per denigrare nel Poeta i difetti dell'uomo, e non molto innanzi in Toscana i begli ingegni avevano gareggiato a provare ch'era Tragico minore assai dei Francesi e fu chi riportò la corona. » (*Prose Politiche*, Pag. 539). Chi riportò la corona, concessagli dall'Accademia di *Lucca*, fu appunto il Carmignani sul quale, ed a proposito della confutazione fattane da Gaetano Marrè, Silvio Pellico scriveva nel *Conciliatore* due Articoli di cui noi abbiamo già riportate alcune parole. Il Bozzelli (*Dell'Imit. Trag.*, Cap. 10) accenna, con parole sdegnose, al quesito proposto dall'Accademia di Lucca ed al libro del Carmignani. Potremmo, volendo, moltiplicare le citazioni, ma, come si vede, siam già in buona compagnia, nè può farci mutare opinione il Benedetti che, nel *Discorso* intorno al *Teatro Italiano,* chiama « uno dei più grandi critici del secolo » il Carmignani e in un'Ode gli ripete lo stesso encomio (BENEDETTI, *Opere,* Vol. II).

a raffaccio della sua inspiratrice, più nobile anzi di questa e più dignitosa nel personaggio d'*Ercole*, ma calcata però sulle forme dell'antica tragedia, perchè foggiata col Coro. In quest'*Alceste* l'Alfieri, con una soavità ed una tenerezza d'affetti a cui ben di rado soleva abbandonarsi, felicemente dipinse l'eroico e pietoso sacrifizio di una sposa che per salvare la vita al marito si vota alla morte, e mettendo in giuoco l'amore paterno, l'amor coniugale e l'amicizia toccò sempre vivamente il cuore. Vuolsi quindi guardare con vera compiacenza al bellissimo frutto col quale l'Astigiano chiuse la propria tragica carriera.

Questa carriera noi l'abbiamo considerata con diligenza ed amore, tentando di mettere dinanzi agli occhi del lettore, con imparzialità dettata dal solo desiderio del vero, come debba valutarsi il teatro di Vittorio Alfieri. Se potrà parere a taluno che nel significare il nostro pensiero abbiamo talvolta trasmodato nella lode, valgaci come scusa la reverenza che somma professiamo ad una delle più pure e più luminose glorie della patria letteratura, e la brama che il godimento delle sorti presenti d'Italia non faccia dimenticare chi più travagliò a renderle possibili. Inoltre abbiamo sicura coscienza di non avere mai nè negato, nè dissimulato, nè attenuato alcuno di quelli che ci paiono essere i reali difetti del teatro dell'Alfieri, ma ci sembrò che tuttavia quello non cessasse

d'essere un monumento originale ed ammirabile. Ed è poi incontestabile che, sebbene dopo il nostro Autore fosse ancora aperto un campo bello e fecondo ai cultori della tragica Musa, e sebbene oggi una manifestazione dell' arte semplice e concentrata come quella dell' Alfieri possa essere riputata non rispondente alle idee che paiono prevalere, pure è incontestabile, diciamo, (e lo vedremo chiaro nel Capitolo seguente) che l'Alfieri è sempre il nostro maggiore, il nostro solo veramente grande poeta Tragico. E ci sarà lecito di nudrire la speranza che non debba venire considerato assolutamente come un fuor d'opera, come una mera inutilità il presente studio, il quale col tentare un giudizio di tutto il teatro d'Alfieri ha pur tentato di dimostrare i sicuri risultati a cui conduce l'abbracciare risolutamente un sistema. Diciam questo perchè a dir vero non sappiam scorgere alcuna feconda conseguenza delle incertezze e dei tentennamenti che dimostrano l'assenza di un concetto determinato e sicuro. Questo è necessario assolutamente perchè l'arte sia larga di durevoli manifestazioni. Nè con ciò intendesi prescrivere che la tragedia si esplichi mediante una, piuttosto che mediante un' altra forma. In questo lavoro noi abbiamo dimostrato di non obbedire ad alcuna preoccupazione in siffatta materia. Ma è di suprema, di indeclinabile importanza che i coltivatori dell'arte

non siano dominati da alcuna perplessità e che, una volta concepito il soggetto, gli conferiscano la forma meglio adattata, guardando esclusivamente a quelle leggi supreme che sono l'uniformità dei caratteri, l'unità dell'azione, la rappresentazione del verosimile. Epperò fra i dubbi che regnano nel campo dell'arte è da mettere risolutamente da banda quello perniciosissimo, se alle manifestazioni dell'arte di cui si discorre, più convenga la prosa od il verso. Prescindendo infatti dall'osservare che tutti i grandi maestri fecero uso del verso, ricorderemo soltanto una sapiente sentenza del Metastasio, la quale dice che l'imitazione tragica è una forma dell'imitazione poetica e che « non v'è poesia senza verso essendo questo la materia che la distingue dalle altre imitazioni. » E siccome l'imitazione poetica si propone di rappresentare il verosimile così, scrive il Niccolini, arte vuol dir « creazione » e quindi essa non deve riprodurre la natura come una copia servile, ma guardarla soltanto come un modello universale. Altrimenti procedendo ella si affannerebbe vanamente a riproduzioni che riuscirebbero sempre povere, fredde, gelate, artificiose di fronte allo spettacolo vario, magnifico, ingenuo, vivace della natura. Ma di ciò non più che questo concetto, già altrove adombrato, noi non potremmo svolgerlo largamente senza mutare affatto le proporzioni e lo scopo stesso del presente lavoro.

Tornando dunque all'Alfieri, chè altro potremo

noi mettere qui quale conclusione del nostro esame, senonchè la sua tragedia, essendo tragedia *intima*, è concepita con uno spirito affatto particolare ed originale e non può quindi essere equamente apprezzata facendo astrazione dall'Autore? Io so bene che questo concetto non è che una ripetizione di cosa già scritta nei Capitoli Settimo ed Ottavo, ma noi non ne domandiamo scusa al lettore. Che sono infatti le conclusioni se non ripetizioni? Epperò, svolgendo ancora questa ripetizione, diremo che il modo d'essere della tragedia dell'Astigiano fa sì che il suo teatro non possa veramente essere messo a confronto con quello d'altri poeti. Voi potrete prendere un Dramma d'Alfieri e paragonarlo ad uno di Corneille, di Racine, di Voltaire; ma non potrete prendere il teatro dell'Alfieri e metterlo tutto insieme a confronto con quello di un altro Poeta, perchè allora vi farebbero difetto i termini essenziali del confronto. L'Alfieri infatti ed il suo Dramma si compenetrano, e questo non può essere compreso e valutato senza guardare sempre l'Autore. Ond'è che Alfieri è sempre Alfieri; non è mai o Maffei, o Corneille, o Racine, o Voltaire pervertiti o perfezionati. Egli si propose in modo precipuo di considerare l'uomo in se stesso, non nelle sue relazioni cogli altri; di effigiare preferibilmente i lati cupi e perversi dell'umana natura, non di trattare le corde del cuore più simpatiche, più soavi, più affettuose. Carattere non incerto e per-

plesso, ma deciso ed imperioso, egli non offrì che di rado al pubblico la lotta tra passioni pari di grado e di forza e che quindi abbiano uguali probabilità di trionfo; offrì invece più spesso una passione ed un personaggio dominanti sugli altri in modo che non possano incontrare che resistenze vane ed inefficaci. Così procedendo, l'Alfieri non si chiuse la via a quei contrasti che sono anima e vita della tragedia; ma concepì ed eseguì una tragedia subbiettiva in sommo grado nella quale l'attenzione è concentrata sul personaggio, le cui passioni per intensità e per natura sovrastano grandemente a quelle degli altri. Così a cagion d'esempio *Filippo, Oreste, Saul, Marco Bruto* s'inalzano assai più sopra *Carlo, Egisto, David, Cesare,* di quel che facciano *Cinna* sopra *Augusto, Fedra* sopra *Ippolito, Orosmane* sopra *Zaira.* Donde il poco conto in cui l'Alfieri tenne la storica verità dei fatti, il suo disprezzo per ogni scenico apparato, per ogni pompa esteriore, per ogni episodio, per ogni *mezzuccio.* Ma, pur troppo, egli proseguì con soverchio rigore la sua poetica in tutte le parti della tragedia; in lui l'unità dell'azione diventa soverchia semplicità; la forza dello stile si trasmuta sovente in asperità; e il desiderio di non far deviare l'attenzione il guida a produrre troppa tensione nello spirito dello spettatore. Ma, dopo tutto, austera e schiva d'ornamenti quale ci si appresenta sempre ardente e bramosa di battaglie; mai atteggiantesi ad un

fuggevole sorriso, la tragedia Alfieriana è opera grande e compiuta; prodotto di un ingegno originale e fortissimo, attalchè non potrà mai scendere dall'altezza in cui è locata e cessare d'essere un robusto ed ammirabile monumento d'artistica e civile potenza (1).

(1) Ecco come parla della Tragedia d'Alfieri un valoroso Poeta vivente;

« Figlia di Libertà, com'essa è bella
« Quella Tragedia che creasti, e pura;
« Austera e schiva d'ornamenti anch'ella
« Piacer vuol per la semplice natura.
« Tien per legge sua prima una favella
« Forte, viril, ch'ai molli orecchi è dura;
« E appar solinga sulla nuda scena
« A fulminar l'atroce razza oscena
« Dei prenci e schiavi ch'ogni luce oscura.
« . . . .
« Nè d'altri affetti l'orma pure è lieve
« Se vuoi chi legge o t'ode afflitto gema;
« E di *Saulle* e *Mirra* infra gli orrendi
« Dubbi e strazii possente ancor discendi
« E ne rïempi di dolore e tema. »
(GARGIOLLI, *a Vittorio Alfieri*)

Se la tragedia d'Alfieri è figliuola di libertà, non può mettersi in dubbio che il teatro dell'Astigiano sia *teatro nazionale.* E non può parere inutile affermarlo qui, pensando che il Cantù dice che il nostro Autore, coll'avere trattato di preferenza i soggetti antichi, dette all'Italia un teatro *nuovo* ma non *nazionale.* Ma coi principii su i quali,

a parer nostro, l'arte deve essere fondata è evidente che il poeta tragico, col proporsi per obbietto il *verosimile,* non può essere un maestro popolare di storia. Epperò è poeta *nazionale* l'Alfieri, perchè ottenne di riscuotere l'Italia dal suo torpore, di farle balenare novelli destini, e perchè non può darsi alla parola *teatro nazionale* il significato ristretto che pare le sia attribuito dal Cantù. Secondo lui infatti nazionale sarebbe soltanto il Teatro che trasportasse sulla scena i fasti della storia patria, affinchè il pubblico udisse la tragedia ripetere con poetici accenti i fatti consegnati alle pagine della storia. Ma evidentemente quella parola va interpretata in modo diverso e più largo. Ed è curioso osservare come una stessa idea si presenti in modo diverso ad un altro scrittore. Infatti mentre il Cantù muove appunto all'Alfieri di non aver dato all'Italia un *teatro nazionale,* il Mazzini gli rimprovera precisamente che il suo sia teatro esclusivamente *nazionale,* avendo avuto di mira gl'interessi d'Italia, anzichè quelli dell'intiera umanità, come avrebbe voluto la metafisica Drammatica del grande Genovese. In quanto a noi diremo che un poeta più nazionale dell'Alfieri certo non si può trovare, e che la sua Tragedia potè, con giusto dritto, lasciargli accarezzare la speranza d'essere chiamato un giorno il Vate della patria risorta.

CAPITOLO XIV.

Come sempre accade dopo che taluno si è inoltrato fortunatamente in una via prima inesplorata, al Colombo della Tragedia Italiana tennero dietro altri intrepidi viaggiatori e di questi chi avanzò sulle sue stesse orme, chi tentò di segnarne di nuove. Ma nulladimeno l'Astigiano rimane finora il primo anzi il tipo dei Tragici Italiani, ed i valorosi che gli succedettero possono pretendere soltanto ai secondi onori. Noi affrettiamo col desiderio il giorno in cui un sublime Poeta o seguendo un sistema diverso da quello dell'Alfieri oppure perfezionando il suo, gli contenda il primato od anche glielo tolga, perchè nel tempio dell'arte c'è posto per tutti; all'Alfieri rimarrebbe sempre intiera la gloria di avere dirette le lettere ad un fine nazionale dopo che da lungo tempo lo avevano perso di mira; ed in cosiffatta gara bella e feconda ci guadagnerebbe l'Italia. Sorga pure quel giorno fortunato e la festa con cui sarà accolta la nuova Melpomene

renderà chiara la falsità dell'opinione che pretende essere la tragedia un componimento che non s'accorda col gusto contemporaneo. La tragedia è forse la più mirabile e la più efficace delle manifestazioni dell'arte: come perciò potrebbe aver fondamento quella opinione, se l'arte nè invecchia nè muore giammai? In attesa adunque di quel dì, l'Alfieri rimane ancora inadeguato; ma altri però colsero allori nello stesso suo campo ed allori che sono e si conserveranno verdi; e noi in questo Capitolo, necessaria od almeno utile appendice dei precedenti, brevemente ne discorreremo.

I primi nomi illustri che ci si affacciano tra i successori dell'Alfieri, sono i nomi di Vincenzo Monti e di Ugo Foscolo; questi ammiratore caldissimo dell'Astigiano; quegli non equo estimatore del suo genio drammatico. Le tragedie del Monti sono, senza dubbio, una prova manifesta che l'ingegno del poeta Ferrarese era tanto vario e multiforme per potere orrevolmente accingersi anco al tragico certame. Ma neppure può dubitarsi però che i tre Drammi del Monti, contuttochè ricchi di pregi, non siano assai discosti dal concetto profondo che Alfieri ebbe della tragedia, e che non possano gareggiare coi poemi dell'Astigiano nè per il vigore e la forza, nè per l'intimo sentimento. È certo, a parer nostro, che il Monti non avrebbe scritte tragedie senza l'Alfieri, ma non

temiamo di dire che se l'autore di *Aristodemo, Caio Gracco* e *Galeotto Manfredi*, avesse dato vita a queste produzioni anche prima della comparsa d'Alfieri, non perciò sarebbe stato tolto all'Astigiano il vanto di creatore del teatro tragico Italiano. L'*Aristodemo* è troppo noto perchè ci sia bisogno che noi ne discorriamo qui, ed in quanto al *Galeotto Manfredi* è indubitato che il Monti dipingesse con felicità nel personaggio di *Zambrino* i tortuosi raggiri di un cortigiano traditore. Senonchè il Monti modellava evidentemente questo personaggio sopra il *Iago* dello Shakspeare, e dobbiam proprio confessare che, guardando Zambrino, la mente ricorre costretta a quel famoso tipo di scellerato e che adagiandosi in contemplare il sublime traditore di *Othello* e di *Desdemona*, oblia affatto questa imitazione (1). La tragedia di *Caio Gracco* fu composta da Vincenzo Monti nel 1800, durante cioè l'epopea maravigliosa con cui terminava il vecchio secolo ed il

(1) La scena *terza* dell'*Atto Quarto* in cui *Zambrino* attizza la gelosia nel cuore di *Matilde* è tolta di peso da quella famosa nella quale *Iago* desta lo stesso sentimento in *Othello*. Ma però riesce assai meno efficace perchè mentre *Matilde* è già gelosa, nuovo affatto invece è il sentimento che sorge a tormentare *Othello*. Altre imitazioni di Shakspeare si trovano in questa Tragedia. A cagion d'esempio i primi versi del monologo di *Manfredi* nell'Atto Quinto sono tolti di peso dal *Macbeth* e dall'*Amleto*.

nuovo aveva cominciamento. Epperò, più che per tragico movimento, il Dramma è splendido per forti discorsi e la parte di *Caio* è un eloquente riassunto delle dottrine della rivoluzione, attalchè vi si trova perfino la famosa frase di Mirabeau; « il silenzio dei popoli è la lezione dei re » (1). Non poche ed evidenti sono le imitazioni d'Alfieri nel Monti e ci sarebbe facile perfino di qui addurre, togliendoli specialmente dall'*Aristodemo*, dei pensieri e delle espressioni levate di pianta dall'Astigiano ed in modo particolare dall'*Oreste*. Ma il Monti che appellò l'Alfieri « fabbro d'incolti ispidi carmi » adoperò un verso non solo assai differente e più fluido di quello dell'Astigiano, ma tale che molce sempre l'orecchio con uguale e mai interrotta armonia. Senonchè non può esserci dubbio che lo stile del Monti, lirico talfiata e sempre troppo pomposo e lussureggiante, meno sia adattato al dialogo tragico che quello duro ma forte, scabro ma efficace dell'Alfieri.

Anima assai più tragica che il cantore d'Ugo Bassville ebbe il Foscolo, bella e nobile figura a cui anche recentemente non è mancato un insultatore, ma che vive e vivrà sempre nell'animo

(1) « . . . . non sollevi
« Nessun qui grido insultator; nessuno.
« Del popolo il silenzio è dei tiranni
« La più tremenda lezïon. . . . . . »
(*Caio Gracco*, Atto Terzo, Sc. 4ª)

degli Italiani quale esempio memorabile di scrittore civile che la dignità del carattere e la virtuosa indipendenza dell'ingegno piegare non volle nè ai re nè alla fortuna. La fisionomia del Foscolo, tanto nella eccessività delle passioni che nella tempra dell'indole, ritiene una viva e profonda impronta di quella dell'Alfieri, e questi infatti ed il Parini furono gli scrittori recenti che egli amò e celebrò sovra tutti, e dai quali non debbe essere dissociato per il nobile fine proposto alle manifestazioni dell'ingegno. Nelle tragedie del Foscolo, ad onta dei difetti che il critico può rilevarvi, troverai grandezza e nobiltà costante degli eroi, magnanimità di sentimenti, intimo senso drammatico. Noi prescinderemo dal *Tieste*, lavoro giovanile il quale, benchè non impallidisca di fronte all'*Atreo* del Crébillon ed al *Tieste* del Voltaire, mostra troppo l'imitazione d'Alfieri come di scolaro ossequente a maestro anzichè di poeta a poeta; e l'autore quantunque non disdegnasse, parecchi anni dopo che fu scritto, di ritoccarlo per una rappresentazione, rifiutollo sempre come prova d'inesperta giovinezza. Ma le altre due tragedie, *Aiace* e *Ricciarda*, quella per altezza e dignità di caratteri, questa per condotta migliore, amendue per la nobiltà dell'ultimo scopo e per l'intimo sentimento, sono opere di merito singolarissimo. Il Foscolo apprezzava molto il suo *Aiace*, tanto anzi che in una lettera a Silvio Pellico, da

noi già citata, dopo aver lungamente ragionato dell' arte tragica proponeva il proprio poema come esempio d'applicazione delle sue dottrine e concludeva: « Verrà giorno che quella tragedia vivrà nel cuore e nella bocca di molti che ti somigliano e che hanno amore di vera gloria e di patria ». Senonchè l'*Aiace*, mentre è insigne per il vigore delle sentenze, per lo splendore del verso, per la nobiltà dei caratteri, ha un'azione povera e per di più oscura, incerta, indeterminata, e Luigi Carrer osservava molto bene che della materia poetica che concedeva a Sofocle di far di *Aiace* uno splendido Dramma ben poca restavane al Foscolo per le diverse idee e per i diversi costumi. Indi il fatto che l'*Aiace* Foscoliano non sia od almeno sia assai scarsamente adattato alla scena, e che i pregi squisitissimi che l'adornano siano tutti di forma e non d'intreccio e tali che meglio che per una rappresentazione possano essere rilevati per un'attenta lettura. Lo stesso Carrer nella *Vita del Foscolo*, dopo avere molto assennatamente ed a lungo parlato di questa tragedia, così riassume il suo giudizio: « I caratteri principali, se non affatto Omerici, sono fortemente scolpiti. *Ulisse* più frodolento che astuto; splendidamente superbo *Agamennone; Aiace* generosamente impetuoso; venerando *Calcante; Tecmessa* piena d'ogni pietà. Eloquentissime sono alcune scene; altre appassionatissime;

le più sentenze nuove e forti; il verso e lo stile bellissimi ». Indi aggiunge che non è tragedia da recitarsi ma « acconcia ad allettare allo studio degli antichi ed a farne sentire la rinnovata bellezza ». C'è per altro in questa tragedia un momento stupendamente Drammatico. Infatti il sublime delirio di *Tecmessa* che, fuori di sè per la disperazione allo spettacolo delle tende dei prigionieri Troiani incendiate per crudele comando dell'Atride, bestemmia gli Dei che più non l'udirono dacchè visitavala la sventura; invoca il sorriso sul suo pallido volto perchè il Cielo non ama i miseri; ricorda i fiori, i profumi, le arpe che allietavano un dì la sua reggia e che le facevano propizii i Numi perchè allora era felice ed esclama;

« . . . . Su via; date all'Argiva
« Elena il regio peplo; a lei le rose
« E l'amoroso canto; a lei che il mare
« Empiea di navi a desolarmi..... »

questo delirio diciamo è di tanta pietà e di tanto impeto lirico e drammatico ad un tempo, che regge a fronte di qualsiasi più vantata tragica bellezza. Ben poco diremo della *Ricciarda*, soggetto che il Foscolo traeva dalle vicende del Medio Evo, e nel quale con notabile efficacia dramatizzava la lagrimevole catastrofe di due amanti, ai quali l'odio che separa l'uno dall'altro i loro genitori, impedisce d'essere felici. Meno rifulgente di fregi

poetici che *Aiace* giacchè così voleva il soggetto, la *Ricciarda*, dice il Carrer, è più Alfieriana. E noi aggiungeremo che, salvo la ferocia soverchia della catastrofe che il Foscolo imitava dalla *Rosmunda* dell'Alfieri, il quale desumevala alla sua volta da un romanzo Francese, nulla parci essere in questa tragedia che possa tuttora non piacere e non affrontare con plauso la prova della scena.

Francesco Benedetti da Cortona che, in età di soli anni trentasei, un'imaginazione esaltata e la tristizia dei tempi trascinavano a morte lagrimevole, fu un generoso intelletto, amatore appassionato della patria e delle lettere cui trattò come stromento a cose nobili e generose. Quando parve che Gioachino Murat intendesse lavare la macchia della sua ingratitudine a Napoleone con chiamare l'Italia all'indipendenza, il Benedetti assumeva la lira e dirigevagli un'Ode per confortarlo nell'alto disegno, augurandosi che, compiuta l'impresa, le Muse gli concedessero di cantare alla gloria del trionfatore un Inno pari a quelli di Pindaro immortale. E mentre il Congresso di Vienna apprestava ai popoli servitù e catene, la fantasia del Poeta compiacevasi ad idoleggiare il pensiero che preparasse alla travagliata Europa un'era di libertà e di pace, epperò dettava una Canzone che si legge volentieri anche dopo quelle del Petrarca e del Leopardi, tanto è

felicemente inspirata da puro ed ardente amore d'Italia (1). Ed un altro Inno ancora scioglieva il Benedetti alla patria in quel funesto 1814, così fecondo di ridenti speranze e di crudeli disinganni. In esso, tenendo fissi gli occhi sulle armi di Murat, esclamava;

« Dalle ardue rupi alla latrante Scilla,
« Dall'Adriaco seno
« All'opposto Tirreno,
« Ogni borgo si desti ed ogni villa.
« Di sacro furor pieno,
« Con augurio felice,
« Giuro che Italia allor fia vincitrice. »

Ma il Benedetti noi dobbiamo considerarlo specialmente come Autore di tragedie di cui scrisse

(1) Non sappiamo resistere alla tentazione di qui addurne una strofa, certi che il lettore ce ne sarà grato.

« Animosa favella, o Regi, udrete,
« Che dell'Istro guerriero in sulla riva,
« Esempio ignoto a questa e ad altra gente,
« Delle sorti Europee l'urna movete.
« Già quella che m'inspira Eterna Diva,
« Chiuso da nube ardente,
« Nelle arcane mi trae soglie segrete.
« Nè son queste per Lei straniere prove;
« Vergine Onnipotente,
« È figlia della mente alta di Giove. »

(Benedetti, *Opere*, vol. II, pag. 290).

La strofa che si legge nel Testo trovasi a pag. 351 dello stesso Volume.

buon numero, soverchio forse. La fama del suo *Druso* che Tacito inspiravagli, siccome già il *Britannico* al Racine e l'*Ottavia* all'Alfieri, dura tuttora quale di tragedia insigne per altezza di caratteri e felicità di concepimento. E la è infatti per l'uno e per l'altro rispetto, sebbene ci paia che l'autore avrebbe dovuto lumeggiare maggiormente la tresca di *Seiano* con *Livia* moglie di *Druso*, e ci sembri anche non intieramente riuscito il carattere di *Tiberio*. So bene che Tiberio, profondissimo dissimulatore con tutti, a Seiano mostravasi aperto (1), ma egli, come già abbiam veduto, era pur sempre tal uomo simulatore e dissimulatore, anche quando non gli interessava di esserlo, ed il Benedetti non colse e non riprodusse abbastanza la fisionomia di quel singolare tiranno. Del resto Francesco Benedetti, ammiratore della Dissertazione del Carmignani sulle tragedie d'Alfieri e, più che severo, ingiusto critico dell'Astigiano, creava anch'egli una tragedia profondamente devota alle unità dette Aristoteliche, scagliavasi contra chi avrebbe voluto spaziare per più largo campo, e non che apprezzare equamente lo Shakspeare usava a suo riguardo acerbe parole, sebbene tentasse un *Riccardo Terzo* inspiratogli dal Poeta Britanno. Ammiratore appassionato dei Tragici Francesi, il Benedetti si tenne

(1) Seiano « Tiberium variis artibus devinxit adeo, ut obscurum adversus aliis, sibi uni incautum intectumque efficeret » (Tacito, *Annali*, IV, 1).

adunque attaccato alle loro forme ed abborrendo dallo stile dell'Astigiano, tentò di foggiarsene uno più fluido e più scorrente. Ma, pur troppo lo stile del Cortonese non è sempre nè veramente poetico nè veramente efficace, ed indarno tu cerchi nel suo teatro la robustezza dell'Alfieri o la sovrana eleganza di Giovanni Racine. Non intendiamo affermare con questo che talune specialmente delle sue tragedie non siano pregevoli anche per lo stile, chè anzi vogliono per esso andare lodate il *Druso,* il *Telefo,* il *Riccardo* e forse qualche altra. Ma quale nondimeno dei Drammi del Benedetti potrebbe per le qualità dello stile gareggiare, non diremo colle tragedie Alfieriane, ma colla *Ricciarda* del Foscolo? E con questa Ricciarda, se si eccettui il Druso, una non avvene che possa gareggiare nè per il vigore del concepimento nè per l'intimo senso drammatico, sebbene in parecchie di esse si trovino certamente assai cose degne d'encomio. Dopo il Druso noi preferiamo il *Telefo,* in cui l'autore avendo a dipingere un eroe perpetuamente infelice riusciva assai bene, sendo egli stesso stato sempre infelice; ond'è che ai proprii casi pensava certamente in quelle parole di Telefo;

« . . . . Misero nacqui,
« Misero vissi e misero morii. »

colle quali termina la tragedia. Tra i migliori poemi del Benedetti va annoverata anche la *Pe-*

lopea che ha per argomento le sventure ed i delitti di Tieste e d'Atreo, sebbene sia tragedia in cui spesso desideri forza e calore più corrispondenti all'atrocità dei casi che l'autore dipinge, e sebbene non che cadere, precipiti all'ultimo atto, quando cioè il poeta avrebbe dovuto sollevarsi più alto. Di *Mitridate* diremo che è assai inferiore a quello del Racine, ma che nondimeno si legge volentieri; ma circa il *Riccardo Terzo* dobbiamo confessare che, sebbene sia delle meglio riuscite tra le tragedie del Benedetti tanto per forza drammatica che per efficacia di stile, noi non sappiamo guardarlo con molto compiacimento, parendoci che il poeta Italiano, non che soverchiato, schiacciato rimanga dal gigante Britanno. Non che parlare delle altre tragedie del Benedetti non le accenneremo neppure, perocchè quelle che abbiamo mentovate ci sembrino le migliori, e di tutte non a noi ma allo storico del teatro tragico Italiano apparterrebbe di discorrere. Basti adunque avere fatto posto in questo Capitolo ad un generoso ingegno che, maggiore sempre delle sue sventure, anche colla tragica morte dava prova d'amore ardente all'Italia (1).

Rifugiati dietro l'egida di un celebre scrittore,

(1) Ecco, per chi li bramasse, i titoli delle tragedie del Benedetti: *Telegono, Mitridate, Deianira, Druso, Congiura di Milano, Gismonda, Tamerlano, Pelopea, Timocare, Riccardo Terzo, gli Eleusini, Telefo, Cola da Rienzo.*

perchè d'affermarlo da soli non avremmo ardimento, diremo che Silvio Pellico non aveva anima tragica. Quest'ingegno simpatico e gentile al quale i patimenti dello Spielbergo inspirarono un libro in cui non che una parola di vendetta, una non ve n'ha che sia solamente amara contra chi gli faceva patire orrende sofferenze, è autore di varii Drammi che un bel posto gli assegnano tra i successori dell'Alfieri, ma nei quali per altro troverai delle belle scene, delle cose pietose e commoventi, degli affetti teneri e gentili, ma raramente un dialogo vivo ed appassionato rispondente in giusta misura alle situazioni più drammatiche, nè un tutto armonico, nè un quadro tragicamente compiuto. Lo stile poi talvolta lirico, talvolta poco distante dalla prosa, ben rare fiate mostra di essere quale alla tragedia si conviene, e non che accostarsi alla robustezza di quello dell'Astigiano, avrai, ove tu voglia paragonarvelo, l'imagine di un fiumicello qualche volta agitato, messo a fronte dell'Oceano maestoso e gravido di tempeste. Il Pellico medesimo candidamente confessava che, dopo avere nella gioventù baldanzosa e fidente, accarezzata la speranza di potere un giorno occupare un seggio non molto lungi dall'Alfieri, si era ricreduto da quella illusione « sentendo di non avere un fondo abbastanza ricco per delineare caratteri » (1), e

(1) Pellico, *Capitoli Aggiunti alle Mie Prigioni.* Le tragedie edite di Silvio Pellico sono: *Francesca da Ri-*

noi sicuramente non sapremmo contraddire all'Autore. Invero eccettuate fino ad un certo punto l'*Erodiade* e l'*Eufemio da Messina*, in cui c'è non poco movimento e non poco effetto tragico e gli eroi sono concepiti con sufficiente vigore, nessun altro personaggio del Pellico è effigiato colla sicurezza e colla forza di pennello che le passioni esigerebbero, mentre è da notarsi che i soggetti che l'Autore sceneggiava erano per lo più trovati con molta felicità e singolarmente prestavansi all'imitazione Drammatica. Nè da questa critica può essere esclusa la popolarissima *Francesca da Rimini*, la quale può forse ancora spremere lagrime e strappare applausi, ma in cui tu cerchi invano il vero sentimento tragico, dei caratteri robustamente scolpiti, la stupenda figura Dantesca. Allorchè il Pellico, elevandosi ad un alto concetto, si propone di dipingere il Medio Evo, di trasportare dalla storia sul teatro e di colorire colla poetica fantasia quei tempi oscuri e feroci ma forti e gran-

mini, *Ester d'Engaddi*, *Iginia d'Asti*, *Gismonda da Mendrisio*, *Leoniero da Dertona*, *Eufemio da Messina*, *Erodiade*, *Tommaso Moro*. Poichè nel testo additiamo l'*Erodiade* come una delle migliori, qui noteremo che avendo lette alcune ignorate tragedie di Francesco Michitelli, abbiamo trovato fra quelle un *Giovanni Battista* in cui la medesima catastrofe è svolta con molta minore felicità.

diosi; quell'epoca di grandi vizii e di robuste virtù; di eroismi popolari e di ambizioni individuali; di libertà repubblicane e di tirannidi personali; di passioni vivacissime ed irrefrenate; di lotta fra due principii ugualmente forti e possenti; quando vuol presentare i Guelfi ed i Ghibellini, in cui piacque a taluno di scorgere espressi costantemente i principii dell'indipendenza nazionale e della dominazione forestiera; quando vuole scolpire il Guelfo *Leoniero*, Bruto novello, che uccide il figlio per salvare la patria dalla tirannide di Federigo, pur troppo vien meno al grandioso assunto ed al concepimento manca la forza tragica, la vigoria di stile, la facoltà sintetica che è il suggello del genio. Epperò *Enzo* rimane Enzo e nulla più, anzichè ritrarre in sè lo spirito Ghibellino; *Leoniero* resta puramente Leoniero e non personifica affatto le Guelfe aspirazioni. Un ambizioso che per la sete maledetta di regno manda la propria unica figlia a morte; quale più tragico e più terribile soggetto? Ma chi giudicherà pari all'argomento l'*Iginia d'Asti?* Chi giudicherà essere con sufficiente efficacia espressi in *Evrardo*, i varii moti che agitare ne debbono il cuore; la lotta che termina colla vittoria dell'ambizione sull'affetto paterno; i rimorsi che vengono poscia a straziarlo? Ed in *Iginia*, Ifigenia novella, vittima di un'ambizione snaturata, fiore purissimo anzi tempo spiccato

dallo stelo, vergine cuore innamorato, trascinata a morire sul palco, chi, per quanto ella sia soavemente dipinta, potrebbe scorgere rappresentata con verità veramente drammatica la situazione tremenda di un'anima che i più ridenti sogni e le più belle speranze vede duramente troncate da una morte ignominiosa? Non crediamo di doverci soffermare particolarmente sulle altre tragedie del Pellico, avvegnachè, salvo per alcuni rispetti le due già eccettuate, tutte offrano i medesimi difetti di stile, di caratteri e d'azione ed in tutte scarseggi quell'intima é profonda forza drammatica che si sente più di quel che si definisca ma che è propria soltanto delle cose fortemente concepite. Sicchè non concedendo all'Autore delle *Mie Prigioni* la lode d'aver fatto dei bellissimi poemi drammatici, ci limiteremo a riconoscere che vi si trova molta soavità e tenerezza d'affetti, tratto tratto delle belle scene e dei pregi quantunque più lirici che tragici. Dal vedere poi come egli medesimo si giudicasse severamente, trarremo la speranza di non essere stati noi stessi troppo severi (1).

(1) Le seguenti parole di Piero Maroncelli, l'infelice compagno di carcere di Silvio Pellico, dimostrano quali strani abbagli possa produrre un senso critico non retto, accompagnato poi in questo caso da un'affettuosa amicizia. Per il Maroncelli l'*Erodiade* « è la più sublime creazione di carattere che vanti la scena *cormentale* e

Alessandro Manzoni, invece, onore del secolo Decimonono e di tutta intiera la patria letteratura e la cui morte, da poco avvenuta, sebbene in età decrepita, suscitava un sentimento universale di dolore, giacchè consideravasi come una sventura nazionale insieme ed inattesa, Alessandro Manzoni, diciamo, impresse in ciascuna delle sue opere quel che seduce, che invade chi legge e lo trascina ovunque piaccia all'autore; la forza cioè prepotente ed irresistibile del genio. Egli fino dai primordii della sua carriera poneva come fondamenti della Poetica e dell'Arte vera non questi o quei precetti ma « sentire e meditare », e diceva che solo col conservarsi puro ed incontaminato, col non rendersi mai servo, col non fare mai tregua coi vili, col non tradire il vero nè

> « . . . . proferir mai verbo
> « Che plauda il vizio e la virtù derida »,

può uom diventare scrittore veramente utile ed originale. E mentre auguravasi che il secolo di-

supera lo stesso *Saulle* d'Alfieri e l'*Hamlet* di Shakspeare con cui quel carattere ha comune il genere » *(Addizioni alle Mie Prigioni)*. Nel linguaggio del Maroncelli *poesia cormentale* significa « poesia profonda sia di pensiero o d'imaginazione o di sentimento ». A rendere completo lo strano giudizio, il Maroncelli poteva aggiungere che l'*Erodiade* vince anche il *Prometeo* e l'*Edipo Coloneo,* e così il Pellico sarebbe diventato il più grande poeta tragico dell'universo.

cesse di lui che almeno giaceva sull'orme proprie, in tutto che scrisse infuse un tale alito potente da assicurargli una vita lunga, duratura, perpetua. Il compito nostro si ristringe ad accennare di volo ai Drammi del Manzoni e diremo subito che egli avrebbe potuto essere il creatore di un nuovo teatro dalla forma libera e vasta ma perfezionata del gran Tragico Inglese, se dopo avere assaggiata la via coll'*Adelchi* e col *Carmagnola,* non se ne fosse ritratto per non ricalcarla mai più. Non crediamo necessario di qui esporre, fosse pur brevemente, le idee del Manzoni sull'arte tragica, idee che egli ha svolte nel *Discorso* premesso al *Conte di Carmagnola* e nella lettera Francese al signor Chauvet *sulle unità di tempo e di luogo.* In questa specialmente il Manzoni afferma ricisamente che quelle unità costituiscono un ostacolo al libero e naturale svolgimento dell'azione Drammatica e si dimostra partigiano valoroso e convinto della tragedia storica. L'unità dell'azione egli la concepisce come la rappresentazione di un seguito d'avvenimenti connessi tra loro, aprendo così alla tragedia un orizzonte immenso, ed a chi dia segno di paventare che una siffatta dottrina possa schiudere la via a delle intemperanze, risponde essere cosa facile scansare gli eccessi temuti. Noi, a dir vero, abbiam mostrato di nudrire delle idee differenti e pur non approvando il modo tenuto dall'Alfieri

in concepire l'unità dell'azione, abbiamo indicati i motivi che ci conducono a non accettare la tragedia prettamente istorica come una legge inviolabile dell'arte. Basterà quindi che diciamo qui di dubitare assai che sia agevole di stare lontano dalli eccessi temuti dagli avversarii della teorica del Manzoni; che crediamo che il suo genio medesimo non sapesse tutti scansarli; e che finalmente nell'*Adelchi* e nel *Carmagnola* si trova fatta tanta parte all'imaginazione da potere desumerne le grandi difficoltà, per non dire l'impossibilità, di creare la tragedia schiettamente istorica. E contuttociò il concetto istorico nuoce grandemente in quei due stupendi lavori all'effetto teatrale, di guisa che nè poterono nè potrebbero reggere sulla scena, perchè, come dice un accurato biografo del Manzoni, il sistema dell'Autore ha torto almeno per l'esagerazione delle conseguenze che ne ha tratte. Invero, scrive il biografo, in essi « il quadro è soverchiamente ampio e troppo si passa da cosa in cosa con isviluppi che sono necessari al concetto storico e morale, ma che fan parer lento ed impacciato il procedere dell'azione, deviano l'attenzione, rendono in apparenza slegate le parti, non lasciano afferrare l'unità dell'opera in una facile sintesi subitanea », e il dramma invece ha bisogno per l'effetto scenico « di rapidità nell'azione, giusta misura di mezzi, tocchi brevi ed opportuni, colori vivaci e con

speciale intonazione » (1). Non crediamo che sia arrischiare una presunzione avventata dire che se il Manzoni si fosse inoltrato nel cammino tentato coll'*Adelchi* e col *Carmagnola* avrebbe introdotte nel suo sistema le modificazioni richieste dalle esigenze dell'effetto teatrale. Ed egli allora, oltre al creare un nuovo teatro da mettere a fronte a quello dell'Alfieri, avrebbe segnate delle orme imperiture in un sentiero che l'Astigiano lasciava pressochè inesplorato, col toccare altre corde del cuore umano ed inspirarsi a sentimenti miti e soavi. E con quale inarrivabile potenza sapesse farlo Alessandro Manzoni lo dimostrano tutte le opere sue, e, a non allontanarci dalle tragedie, le morti sublimi di *Adelchi* e d'*Ermengarda* (2). Ma l'Alfieri compiva l'opera sua

(1) BERSEZIO, *Alessandro Manzoni, Studio Critico e Biografico*, pag. 45, 46.

(2) Tutti gli Italiani sanno a memoria il *Coro d'Ermengarda*. Qui ricorderemo soltanto le seguenti parole di *Adelchi* morente al padre, che sono inspirate da un sentimento celeste:

« . . . . Allor che a questa
« Ora tu stesso appresserai, giocondi
« Si schiereranno al tuo pensier dinanzi
« Gli anni in cui re non sarai stato, in cui
« Nè una lagrima pur notata in Cielo
« Fia contra te, nè il nome tuo saravvi
« Coll'imprecar dei tribolati asceso ».

e perciò rimane fin qui il tipo dei tragici Italiani; non piacque invece di compire la propria al Manzoni, il quale appena pubblicato l'*Adelchi* si dette a scrivere il suo divino Romanzo nè mai più assunse il coturno. Stiamo adunque contenti all'acquisto di quei due superbi lavori, i quali per la potenza creatrice, la conoscenza profonda del cuore umano, la magnificenza della poesia, la perspicuità dello stile, la nobiltà dei caratteri, la gravità delle sentenze, se non sulla scena, vivranno però sempre, lo diremo col citato biografo, « nell'ammirazione e nella memoria dei lettori ».

Mentre l'Alfieri, considerando l'uomo esclusivamente in se stesso, isolavalo dall'universo e collocavalo in una scena ideale, Carlo Marenco da Ceva lo contemplava nelle sue relazioni cogli altri uomini e proponevasi di delineare nelle proprie azioni Drammatiche quella grande moralità che sempre scaturisce dalla storia. E quando il concetto istorico non noccia all'effetto teatrale, e quando si possano e si sappiano contemperare il fondo storico del fatto coll'idealità dell'arte, chi

Una sola parola amara ha *Adelchi* per *Carlo* e subito dopo gli rivolge un mite linguaggio ed in ultimo gli dice;

« . . . . Il tuo nemico
« Prega per te, morendo....... »
(Atto Quinto, Sc. 8a).

oserebbe dire che non si possa talfiata satisfare completamente alle esigenze della tragedia rappresentando i fatti come sono avvenuti? In altre parole, perchè non potrebbe alcuna fiata il *vero* adempire a tutte le condizioni del *verosimile?* Noi siamo ben lontani dall'affermare che Carlo Marenco abbia saputo perfettamente effettuare il contemperamento accennato, ma la più severa giustizia vuole si dica che questo Poeta, noto specialmente per la *Pia de' Tolomei,* nella quale sviluppava una pietosa catastrofe domestica trovando numerose bellezze d'arte, di sentimenti e di stile, non può essere apprezzato alla giusta misura per via di quella sola tragedia. Infatti il Marenco usciva più spesso dalle pareti domestiche per trasportarsi in mezzo alle pubbliche vicende e delineare catastrofi che fossero d'interesse universale anche per altre ragioni oltre quella della sublimità degli eroi. Egli poi, diversamente dall'Astigiano, lasciava in disparte i Greci ed i Romani, persuaso che una ricca materia alla tragedia la si potesse trovare anche fra le tenebrose vicende del Medio Evo, epperò su parecchi degli avvenimenti di cui quel singolare periodo storico fu fecondo, intesseva varii Drammi che meriterebbero d'essere più conosciuti (1). E sebbene

(1) Le tragedie di Carlo Marenco sono: *Buondelmonte, Corso Donati, Ezzelino Terzo, Il Conte Ugolino, la Famiglia Foscari, Adelisa, Manfredi, Berengario, Giovanna*

l'Alfieri professi che è massime dalla lontananza dei tempi che l'eroe tragico acquista grandezza e sublimità ed il Foscolo pensi che il Medio Evo sia ferro poco maneggiabile e da potersi brunire come l'acciaio ma non mai ridurre ad oro, noi non crediamo che il Marenco commettesse un errore quando a colorire il suo disegno di rappresentare l'uomo nelle relazioni cogli altri uomini, desumeva i soggetti dalla età di Mezzo. In arte, il Tragico di Ceva opinava che le regole deggiansi adattare ai soggetti e non i soggetti alle regole e questo è un principio fecondo a patto di non farlo diventare demolitore, a patto cioè che il desiderio della libertà per le manifestazioni dell'arte non apra la strada all'anarchia che potrebbe ucciderla (1). In virtù di quella massima il Marenco scriveva il *Levita d'Efraim*, *Pia de' Tolomei*, *Cecilia da Baone* che appartengono alla maniera

Prima, Arrigo di Svevia, Guerra dei Baroni, Pia de' Tolomei, Arnaldo da Brescia, Corradino, Cecilia da Baone, il Levita d'Efraim. Quest' ultima Tragedia per quanto possa riuscire interessante alla lettura e sebbene il poeta abbia saputo non poco lenire le scabrosità del soggetto, è però, per il fatto di questo, così intrinsecamente ed incurabilmente immorale che, come dice l'autore medesimo, potrebbe essere rappresentata soltanto sulle scene di Gaba. Ei la intraprese mosso da giovanile baldanza.

(1) Vedi il *Dialogo* premesso al *Levita d'Efraim* nelle *Tragedie Inedite* di CARLO MARENCO. Firenze, Lemonnier, 1856.

detta *classica* della tragedia, *Buondelmonte, Manfredi, Corradino* e parecchie altre le quali si esplicano entro più larghi confini. Nelle sue tragedie questo poeta, non che arrivare all'eccellenza dell'arte, restavane anzi assai lontano, avvegnachè in esse manchi la forza originale del concepimento, il quadro terribile e completo che ognora ci presenta la tragedia dell'Alfieri, come pure invano vi desideri quel nesso intimo e profondo che sempre si ritrova in mezzo alle più grandi, anzi in mezzo alle più intemperanti libertà dello Shakspeare. Il Marenco invece è gran pezza lungi da ciò; la sua tragedia non appare concepita con tutto il vigore e con tutta l'unità desiderabile; la sceneggiatura ne è spesso sconnessa epperò l'attenzione non è sempre bene attirata; come pure l'azione nè si annoda nè si sviluppa in modo sempre logico e naturale. Ma, ad onta di questo, i Drammi di Carlo Marenco hanno costantemente uno scopo morale evidente e sicuro; delle alte qualità e delle tragiche situazioni; e lo stile, sebbene assai lontano dal nerbo, dall'efficacia e dalla scultoria maschiezza di quello dell'Alfieri, ritiene però una forza ed un colorito appropriati ai subbietti e che nel Pellico cercherebbersi invano. Il tragico di Ceva è certo meno soave del Saluzzese, ma tal fiata egli pure sa toccare vivamente il cuore, come nella fine dolorosa della *Pia* ed in quella della tradita fanciulla degli *Amedei*, la

quale, dopo avere invano sperati gli amplessi del-l'infedele *Buondelmonte* e vedendosi invece

« . . . . . . fanciulla deserta che sospira
« Dietro un ben che fuggì, fatta è di riso
« Argomento alle genti, e la pietade
« È ricordanza del sofferto oltraggio. »

La giovinetta muore d'amore, ma pur morendo perdona all'infido, lo ama, e vagheggia d'essergli unita in Cielo eternamente, perchè senza di lui il Paradiso le parrebbe un deserto, e desidera anche che tutti gli perdonino, mentre non merita

« . . . . . . un pugno di terrena polve
« Che, ad onorarlo di vendetta vana,
« Uom la speme del Ciel perda . . . . . »

Il poeta sà pure bellamente dipingere l'affanno di *Gerardo,* del prode Crociato che tornando dalla sacra guerra trova la donna del suo cuore sposa d'altrui, epperò invidia con sentimento di vero e profondo dolore,

« Tal che forse incompianto, insalutato
« Lasciò la patria e in Orïente nullo
« Sovvenir lo seguia di questi lidi.
« Nè il mesto addio di lagrimosa amica,
« Nè, invan protese alla fuggente nave,
« Le care braccia lo stringean d'affanno,
« E dal petto sentìa l'alma fuggirsi
« A contrario cammino e illanguidirvi
« Il desio della gloria e la speranza » (1).

(1) Marenco, *Cecilia da Baone,* I, 3.

E nella tragedia dei *Foscari* dramatizzava le crudeli vicende di quella infelice famiglia in modo da produrre una viva impressione anche dopo letto il Dramma che sullo stesso subbietto intesseva Giorgio Byron, e questo è non piccolo argomento di lode al poeta Italiano. Non rade fiate il Marenco dal suo cuore pieno di sentimenti generosi seppe trar fuora una voce potente per imprecare alle patrie divisioni ed ai fabbri delle Italiane sventure, e tanto nel *Buondelmonte* che nel *Corso Donati* tentò ed in gran parte riuscì ad effigiare i tristi effetti delle gare cittadine. Inspirato dall'Alighieri di cui era studiosissimo, e nel quale tempravasi a sensi magnanimi, faceva una tragedia sul *Conte Ugolino*, del quale eroe dice assai efficacemente:

« . . . . Unico esempio
« Negli annali del mondo un dì fia questo,
« Un tiranno compianto. . . . . . »

E sebbene quel Dramma sia difettoso per difetti non rimediabili e sebbene la divina pittura Dantesca faccia forzatamente impallidire quella di chiunque altro assuma lo stesso argomento, il Marenco seppe talmente immedesimarsi in quella poesia immortale, che potè terminare il suo poema con una scena assai tragica e terribile. In *Manfredi* e in *Corradino,* poetando le lotte dei Guelfi e dei Ghibellini, Carlo Marenco riuniva abba-

stanza felicemente in due quadri drammatici le vicende di quegli illustri campioni della Casa di Svevia, la quale, se stata non fosse la irrefrenabile ambizione dei Pontefici, avrebbe forse posto un rimedio alle piaghe della patria. Di *Manfredi*, seguendo l'esempio di Dante, non dissimulò le colpe per amore di parte, ma anche ne mise in luce tutte le virtù, sicchè dall'opera del poeta chiaro emerge come la sventura di quel principe valoroso, colto e gentile, fosse pure sventura d'Italia. Da *Corradino*, giovinetto eroe, vittima immatura di un'ira inesorata, seppe far rintuzzare gagliardamente la baldanza del Nunzio Pontificio, il quale gl'intimava di desistere dall'incominciata guerra e gli muoveva la consueta accusa di creare a Piero

« . . . . . giorni di pianto ed anelarne
« Il retaggio, intangibile; la verga
« D'Aronne sacra accomunar col brando
« Persecutor ne le rapaci destre ».

e, come Achimelecco a Saulle, gli profetava rovina e morte. Non accenneremo particolarmente alle altre tragedie del Marenco, perocchè quelle che abbiamo qui ricordate ci paiono le più notevoli. Diremo soltanto che tutte in grado maggiore o minore sono viziate dalli stessi difetti ed abbellite dai medesimi pregi. Epperò se a lui puoi fare rimprovero di azioni drammatiche incerte e slegate, di concepimenti che lasciano desiderare

un senso tragico più profondo, di uno stile in cui desidereresti spesso maggior forza e maggior novità di sentenze, non v'ha dubbio per altro che egli ti offra delle situazioni veramente drammatiche, degli affetti nobili e generosi, delle idee e dei sentimenti elevati, uno stile scevro di pompa lirica e non povero di pregi poetici, ond'è che sarebbe vera giustizia se maggiormente suonasse il nome di questo egregio ed onesto Italiano. Carlo Marenco è pure autore di un *Arnaldo da Brescia* nel quale, al pari che il Niccolini ma senza che l'un poeta sapesse dell'altro, rappresentò la lotta che quello spirito generoso sostenne ad un tempo contra Cesare e contra il Pontefice, contra chi voleva regnare in nome della tradizione attaccata ad un titolo e contra chi voleva regnare in nome di Dio. Disegnando un vasto quadro che esce dai confini del teatro e non appartiene più al genere Drammatico ma vuole essere ascritto ad una speciale categoria, il Marenco dava vita ad un poema di così singolare valore, che noi siam convinti gli avrebbe procacciato nome e fama grandissima, se l'*Arnaldo* del Niccolini non avesse tolta ogni speranza di poter trattare l'argomento colla stessa patriottica opportunità e col medesimo glorioso successo (1).

(1) Sebbene sia assai lungo, non tralasceremo di mettere in questa nota uno dei molti begli squarci, di cui è ricco l'*Arnaldo* del Marenco. Esso parci tale da onorare

Vero figliuolo di Dante ed erede della sua splendida ira Ghibellina, Giovanni Battista Niccolini, sublime e fervido ingegno, calzava il co-

assai il poeta che lo ha dettato e noi ne fregiamo il nostro lavoro tanto più volentieri, chè desidereremmo rinverdisse la fama del valente tragico di Ceva. Non ci lusinghiamo certamente che a questo possa giovare quanto si è scritto da noi del Marenco, ma ci basta avere obbedito ad un sentimento di giustizia verso tale che non poco onorò le lettere Italiane. Ecco pertanto il brano del poema, alla piena intelligenza del quale importa notare che chi parla è *Virginio*, amico e seguace d'*Arnaldo*, condannato dall'imperatore Federico Barbarossa ad essere trascinato nelle carceri di Germania in pena del concorso da lui prestato all'opera del martire Bresciano, e che egli non è pienamente convinto di alcune dottrine religiose del Maestro.

« . . . . Arnaldo
« Italia amava e libertà. Non vieta
« Iddio l'amor della sua patria e in terra
« Cristo non scese a consacrar tiranni.
« Forse men del Pontefice l'abborre
« Codesto Svevo usurpator? Se il Papa
« Lo condannò, l'Imperator l'uccide.
« O tardo eroe d'età passate, al rogo
« Che per te sorge, io col pensier mi prostro
« E d'antica virtù ultimo avanzo
« Per te risorta e teco spenta onoro!
« Severa in atto, appiè del rogo, immota
« La Fede sta; d'impenetrabil velo
« Cinge la fronte, e s'ella pianga o esulti
« Dirlo chi puote? Interrogar non oso
« La maestà del suo silenzio, e trema

turno in guisa da doversi dire di lui che, dopo Vittorio Alfieri, è il primo poeta tragico Italiano. Dopo avere colla *Polissena*, coll'*Edipo* e con altre

« L'alma innanzi alle tenebre infinite
« Del mistero di Dio, che in terra mai
« Non fe' patrie virtù fiorir più belle
« D'allor che immortal premio era negato
« Alle umane virtudi. E in Grecia e in Roma
« Suscitò generose anime eccelse,
« E il non amarle è pio! Ma lacerando
« Le sparse chiome, Libertà si scaglia
« Fra le stridenti fiamme e piange e grida:
« Son le viscere mie su questo rogo!
« Dona, o cadente Libertà, gli estremi
« Uffici al martir tuo. No, l'anatema
« Che graverà sul suo sepolcro, intero
« Ai magnanimi cor non lo dissacra.
« Al monaco di Brescia, che al cospetto
« Dei Pontefici osò minaci ed alti
« Levar gli orgogli della rasa fronte,
« Pace doni la terra. Ove un sospiro
« Vale intera una vita, e dove eterno
« È di giustizia amplesso e di perdono,
« Sola empietade il non dubbiar sarebbe.
« Ma all'orator di libertade in Roma
« Gloria ed onor, finchè il tuo nome, o Roma,
« Suonerà libertà, finchè più buia
« Sulle tue luminose orme non scenda
« Di barbarie una notte alta e sì lunga,
« Che immemore al destarsi, o quasi uscita
« Dalle prime caligini del mondo,
« Dietro di sè l'umanità non vegga

Tragedie, riprodotti sulla scena i Greci argomenti, egli si persuase di una dottrina diversa da quella dell'Alfieri, e, volendo al par dell'Astigiano far del teatro una politica palestra, tentò i soggetti moderni e, col mezzo di questi, predicò le dottrine più vere, più feconde, più schiettamente nazionali. E quando l'Italia, non ammaestrata abbastanza da tutta la sua storia, lasciavasi abbagliare dalle escogitazioni politiche del Balbo e del Gioberti, una voce potente e sdegnosa venne da Firenze e disse agli Italiani che guardare a Roma pontificale come a faro di resurrezione era errore funesto. La voce fu quella del Niccolini che dava all'Italia ed al mondo *Arnaldo da Brescia,* nel quale come Dante, come il Macchiavelli, come l'Alfieri, combatteva a viso aperto la signoria sacerdotale ed in cui sarebbesi trovato un possente rimedio all'universale delirio di Roma,

« Che inesplorate tenebre ed orrore.
« E s'è fatal che dove cade e torna
« L'astro del dì, cui tramontò, non sorga
« L'astro di gloria e libertà più mai;
« Se folle è lo sperar che Italia vinca
« Per altrui grido e per gagliarde scosse
« La sonnolenza del servaggio antico,
« Generosa è l'insania ed a'suoi figli
« Non resta omai di tal follìa sublime
« Sapïenza miglior fuorchè viltade ».

(Atto Quinto, Parte Prima, Scena 4ª

se ai popoli come agli individui non toccasse la sorte di cadere talvolta in gravissimi errori. Il sentimento nazionale del Poeta Fiorentino insorgeva contra quella profonda illusione e l'*Arnaldo da Brescia,* monumento immortale di poetica facoltà e di storica sapienza, fu la protesta lanciata dal Niccolini all'Italia, dopo la quale si ridusse in solitudine a contemplare addolorato e fremente le sventure che s'accumularono sulla patria.

« Dai sacerdoti libertà non voglio »

gridava il Poeta, epperò rimase inaccessibile alle parole ed agli atti del Pontefice che presentavasi come liberatore. Ma mentre il *Primato* e le *Speranze d'Italia* si palesarono in breve non esser altro che traviamenti di generosi intelletti, l'*Arnaldo* restò come protesta e come vaticinio ed il poeta ebbe il supremo conforto di vedere la liberazione vera e di salutare il Re d'Italia prima di lasciare la terra. Considerando ora l'*Arnaldo da Brescia* come opera d'arte, è d'uopo dire che essa non è certamente una tragedia e che vuole essere guardata senza il titolo che il poeta le ha conferito. Allora, dice un Critico, troverai che è un poema lirico diviso in molte scene e quel che non risponde alle leggi dell'arte Drammatica diventerà bello e sublime, perchè apparirà essere la manifestazione di una coscienza, l'espressione del lavoro interno di un'anima. Ciò

non significa certo che l'Autore falsasse lo spirito della storia; chè anzi quest'accusa che gli fu diretta a proposito dell'*Arnaldo,* lo affliggeva profondamente perchè addimostrava non essere stato compreso il concetto animatore dell'opera. Significa invece che egli penetrò con occhio sicuro e sagace entro il Medio Evo; ne cavò fuora un fatto e lo riprodusse con fedeltà e larghezza a conforto ed a dimostrazione delle idee che gli bollivano nell'intelletto. E siccome quel fatto non era adattato alla scena ed il poeta voleva combattere una battaglia colle armi trovate nell'arsenale della storia, così il suo grandioso concepimento diventò un poema lirico e come tale, e non altrimenti, deve essere considerato. Io non dico certamente che l'*Arnaldo* rispetto all'arte sia un'opera perfetta; chè anzi, vestito com'è del dialogo drammatico, diventa una cosa tutta speciale ed indeterminata, epperò difettosa; ma quel vasto quadro, in cui tutto capisce, dalla leggenda del Samaritano al racconto delle ferocie di Federigo Barbarossa, dalle infuocate arringhe d'Arnaldo al papale anatema, è ricco di tanta vita, di tanto moto, di tanta magnificenza di poesia che, sorpassando a qualsiasi altra considerazione, tu devi a dirittura collocarlo tra i più bei monumenti della nostra letteratura. Il Poeta fondandosi sulle basi sicure, quasi direi assiomatiche della sapienza politica Italiana, rappresenta il Pontefice che, tremante

per la temporale dominazione, si stringe a Cesare orrendo devastatore della patria. Epperò ci passano davanti, dice un illustre Biografo, « le città desolate dal furore Tedesco, dalle ire fraterne, dagli scettrati vescovi combattenti per lo straniero, il quale mira con gioia feroce gli incendii di Lombardia destati da mani Lombarde e calpesta baldanzoso l'Italia lasciando lunga traccia di rovine e di sangue dall'Alpi a Roma, dove corre a pigliar la corona dalle mani del Papa ed a spegnere la nuova vita destata da Arnaldo fra le antiche rovine. Il magnanimo frate agita il popolo coll'ardente parola; fa rivivere la libertà del Cristo che il Papa chiama eresia; maledice alle rapine del clero; oppone ai sacerdoti il Vangelo; chiede che il Papa guidi il mondo e non lo possegga, separi dal pastorale la spada, benedica non uccida le genti » (1). Ma invece le armi spirituali vengono messe a servigio degli interessi temporali e Roma che, ascoltando avidamente la voce del riformatore di Brescia, scuotevasi al ricordo delle memorie antiche, è colpita dal pontificale anatema. Allora l'aura popolare si muta per la tema delle folgori celesti, ed i nipoti di Camillo e di Regolo allibiscono all'idea di non potersi accostare all'altare nei giorni Pasquali. Arnaldo deve quindi

(1) Vannucci, *Ricordi di G. B. Niccolini,* Vol. Primo, pag. 66.

fuggire da Roma, senonchè la debolezza di una donna, aggirata dalle parole del Pontefice, rivela il suo nascondiglio, ed egli è colto e dannato a morte e mentre sale il rogo proclamando che sulla terra, a trionfo dell'amore Divino, volle *vita, moto e libertà* e spera di salire al Cielo colle

« Ali dell'intelletto e dell'amore »

il Papa corona Federigo imperatore e sulle ceneri fumanti d'Arnaldo, unendosi in tristo connubio, anzichè essere separati dalle loro missioni naturalmente diverse, Cesare e Pietro vogliono regnare

« Nell'unità che gli assomiglia a Dio. »

Le non brevi parole che abbiamo consacrate all'*Arnaldo da Brescia* c'impediscono di intrattenerci a lungo e come il soggetto meriterebbe, nel considerare il Niccolini quale poeta Tragico, e non ci consentono di parlare diffusamente di quelli tra i suoi lavori che hanno conseguita una celebrità quasi popolare. A generare un giusto concetto della Poetica Drammatica del Niccolini, oltrechè il *Discorso sulla Tragedia* altrove citato, giova assai l'altro Discorso sull'*Imitazione Drammatica,* dal quale abbiamo desunta una sentenza accennata in fine del precedente Capitolo. Secondo il Niccolini adunque, *Poesia* significa *Creazione* e le arti sono un'imitazione della Natura in quanto

questa è un modello universale. Ma nelle arti c'è poi una parte di finzione che ne costituisce l'indole e l'essenza; si distrugge il potere di un'arte col farle usurpare gli uffici di un'altra; la imitativa rassomiglianza della natura non può esserne la identica ripetizione, e sarebbe uccidere la Poesia togliere al Poeta la facoltà di modificare la realtà del vero e cambiarlo nel verosimile poetico. Questi canoni il Niccolini li suffraga coll'autorità del Metastasio, il quale ragiona lungamente sul vero e sul verosimile negli *Estratti della Poetica d'Aristotele* ed in fondo sono pur quelli dello Stagirita di cui abbiamo citate le chiarissime parole nel Capitolo Ottavo di questo studio, e sono anche, se non c'inganniamo, quelli che noi medesimi troppe volte abbiamo espressi. Sembraci adunque che delle idee giustissime inspirassero il Niccolini e certamente non saremo noi che lo criticheremo per avere rappresentato il padre di *Antonio Foscarini* in una situazione analoga a quella di *Francesco Foscari*, mentre non fu neppure Doge di Venezia, e per avere nel *Giovanni da Procida* effigiata la rivoluzione del Vespro Siciliano in modo certamente assai diverso dalla realtà storica. Ma dopo tutto, l'illustre Niccolini non può, ci pare, dividere coll'Alfieri lo scettro dell'Itala Melpomene. E ciò perchè più si apprezzano da noi le impressioni che ne riceviamo e più ci sembri di non trovare nella tragedia del Niccolini il

senso intimo e profondo che c'è nella tragedia dell'Astigiano. Ove infatti si paragonino le impressioni prodotte dal Terzo o dal Quarto Atto dell'*Antonio Foscarini,* al cui tragico senso ed effetto molte e meritate lodi furono tributate, con quelle, per esempio, prodotte dal Quarto Atto della *Mirra,* dal Quinto Atto dell'*Agamennone* o dell'*Oreste,* ognuno, io credo, confesserà che gli *scheletri* Alfieriani (così appellavali il Niccolini) hanno più vita e sentimento tragico che i Drammi meno scarni e maggiormente adorni di lenocinii del Poeta Toscano. Senzachè è indubitato che l'ingegno del Niccolini fosse essenzialmente lirico e che le sue mirabili facoltà al genere lirico si rivelassero nei Drammi a cui dava vita in misura più larga di quella che la Tragedia è disposta a tollerare. Ond'è che il verso continuamente e sonoramente armonioso, lo splendido stile, le frequenti imagini, le spesse sentenze del Niccolini, vogliono riguardarsi meno appropriate alla tragedia che lo stile sobrio ed austero ed il verso aspro e spezzato dell'Alfieri. Epperò possiamo affermare che, sebbene nè il verso nè lo stile dell'Astigiano debbano essere considerati come perfetti modelli, pure egli ebbe nella mente un concetto più prossimo al vero che Vincenzo Monti e Giovan Battista Niccolini. Noi abbiamo fatte queste osservazioni per sodisfare al dovere di Critico, ma adesso aggiungeremo, in ossequio ai

nostri intimi sentimenti, che la poesia del Niccolini è un troppo bel monumento di potenza lirica, epperciò che ci manca la forza di vivamente desiderare che l'autore, in omaggio alla tragica perfezione, imponesse maggior riserbo alla sua feconda vena. Egli ne sembra poi che chi si facesse ad esaminare per altri rispetti le tragedie del Niccolini, escludendo da quelle, ben s'intende, l'*Arnaldo da Brescia* ed il *Filippo Strozzi* che non sono tragedie ma poemi a cui è adattato il dialogo drammatico, forse concluderebbe che dal lato dell'arte le migliori sono la *Polissena* e l'*Edipo al Bosco delle Eumenidi* (1). Invero non ci pare audace l'affermare che il Niccolini non possedesse intieramente la facoltà di concepire e di sviluppare in ottima guisa il nodo drammatico, sicchè quantunque la *Polissena* sia il suo primo lavoro tragico, crediamo che egli mai più si vincesse in intrecciare, condurre e svolgere un'azione. Un'altra delle migliori tragedie del Niccolini abbiam detto essere l'*Edipo,* nel quale l'autore profuse tesori di poesia e di terrore tragico, dramatizzando la misteriosa catastrofe da cui Sofocle aveva desunto uno dei più splendidi tra' suoi eterni poemi.

(1) Ecco i titoli delle Tragedie del Niccolini. *Polissena, Ino e Temisto, Edipo, Medea, Matilde, Nabucco, Antonio Foscarini, Giovanni da Procida, Lodovico Sforza, Beatrice Cenci, Mario e i Cimbri, Filippo Strozzi, Arnaldo da Brescia.*

Ma uno dei più validi motivi per cui il Niccolini potè coll'*Edipo* fare un'opera di un grandissimo pregio artistico, è appunto ch'egli dovette in essa rappresentare gli effetti della misteriosa potenza del Fato a cui faceva capo tutta la teologia Gentilesca e la sorte di una vittima che le si sottoponeva ciecamente, e quindi, per l'indole medesima del soggetto, far pressochè senza di qualsiasi intreccio. Quando invece il Poeta è costretto nella *Matilde*, nell'*Antonio Foscarini*, nel *Lodovico Sforza*, nella *Rosmonda*, a svolgere un'azione più complicata accade che questa non proceda sempre colla desiderabile naturalezza e che qualche volta il nesso tra una parte e l'altra del Dramma non appaia strettamente logico ed evidente. Senonchè il Poeta compensava ampiamente questo difetto col vantaggiare sempre nel concetto tragico e nel delineare i caratteri; infatti l'uno diventa sempre più largo e più profondo; gli altri appaiono ognora più fortemente e più grandiosamente concepiti, quantunque deggia dirsi che l'invincibile tendenza lirica della poesia del Niccolini fa sì che nelle sue tragedie ci siano spesse volte dei concetti vaghi ed indeterminati e che in generale offrano un fare declamatorio anche maggiore di quelle dell'Alfieri. Ma il vanto supremo del Niccolini è di essere stato « il poeta dell'indipendenza nazionale » e Corrado Gargiolli che così lo qualifica, osserva acconciamente che que-

sto sentimento inspiratore lo guidava a trascegliere per i suoi drammi fatti successi in tutte le varie parti d'Italia, epperò che *Arnaldo, Filippo Strozzi, Antonio Foscarini, Lodovico Sforza, Giovanni da Procida* sono opere intimamente connesse tra loro. Tutto signoreggiato da quel profondo sentimento nazionale, il Niccolini faceva con *Giovanni da Procida* una tragedia tutt'altro che perfetta, ma, nulladimeno, nell'eroe pingeva un carattere fortissimo e coloriva in lui con vigore insuperabile l'odio contra lo straniero. Chi invero potrebbe, senza che un fremito gli corra le vene, udir *Procida* dire della donna Italiana sposa al Francese:

« Piango su lei che in talamo straniero
« Soffrì l'ingiuria dei superbi amplessi.
« Ma chi lieta lo ascese e disse: io t'amo
« A un nemico d'Italia, abbia disprezzo
« Dell'offesa maggior e sia feconda
« Sol perchè nasca matricida il figlio »?

Voi potreste credere impossibile esprimersi con maggiore energia, ma il Niccolini sa trovare quella maggiore energia, perchè pochi versi appresso Procida esclama ancora;

« . . . . . . un sanguinoso
« Mucchio d'ossa straniere al Ciel s'inalzi;
« Le strugga il fuoco e le sommerga il flutto;
« Al vento non spargetele, chè il vento
« Riportar le potrebbe! . . . . . » (1)

(1) Niccolini, *Giovanni da Procida,* III, 2.

Questo medesimo sentimento nazionale è la Musa inspiratrice del *Lodovico Sforza* nel quale deplorava che le Alpi ed il mare non difendessero l'Italia, la quale si dona sempre a nuovi e spregiati tiranni, ed in cui disegnava ottimamente il carattere cupo ed ipocrita di *Lodovico* che colla sua sciagurata astuzia fu causa e principio di tante sventure nazionali. Questa tragedia poi, ad onta dei difetti dell'azione, è piena d'interesse drammatico ed un'aura indefinibile di mestizia vi aleggia continuamente d'intorno e l'animo e la mente sono sempre compresi di dolore e di commozione e dal pensiero che l'Italia è vittima di tutti quei raggiri e di tutte quelle perfidie, e dal destino dell'infelice *Gian Galeazzo*, e dalle sventure della tenera e coraggiosa *Isabella d'Aragona* che vede calunniare il proprio onore di donna, morire lo sposo, ha il figlio prigioniero e privo del trono, è insultata dalla superba ed invidiosa *Beatrice*, e, fatta veggente dal dolore, si dona la disperata vendetta d'augurare al Moro il meritato castigo che in seguito lo colse e d'imprecargli tutti i mali che sono

« . . . . nei tesori del furore eterno ».

Delle altre Tragedie del Niccolini noi accenneremo soltanto il *Nabucco*, perchè l'autore avendo in esso adombrata la caduta di Napoleone, fece un poema allegorico, epperciò privo

di tragico interesse. In fatti una tragedia allegorica, non è altro che la finzione di una finzione e diventa quindi impossibile che ci sia l'interesse, avvegnachè lo spettatore si trovi costretto ad istituire colla mente un continuo paragone tra la cosa e i personaggi che il poeta mette in iscena e quelli a cui ha voluto alludere. Ma se in luogo di considerare il *Nabucco* come un lavoro tragico noi lo consideriamo come un lavoro lirico, troveremo che è una stupenda ed efficacissima dipintura della catastrofe dell'*uomo fatale,* ed al tempo stesso un'opera patriottica e generosa. Il Niccolini che, nato nel 1782 e morto nel 1861, abbracciò nella sua vita l'intiero Dramma del risorgimento Italiano (così nota un Critico sulla cui tomba testè dischiusasi fu generale il compianto) (1) ebbe nella giovinezza colpita la fantasia dai trionfi del gran Capitano e meditò e cominciò un poema in cui ne celebrava le imprese. Quando il vide caduto, lasciò in disparte il primo disegno ma, pieno sempre l'animo dell'uomo « in cui venne ad avvallarsi ogni individuale grandezza » ne pinse la catastrofe in questo Nabucco nel quale con formole vive, splendide, profonde, espresse la storia dei fatti portentosi che mentre da un lato facevano avanzare il mondo nelle vie della civiltà, dall'altra seminavano stragi

(1) Eugenio Camerini.

e desolazioni per tutta Europa. Per il Niccolini, Napoleone fu bensì un despota che solo fidava nella spada e tutta spiegava

« L'onnipotenza dei regali artigli »

ma fu anche il personificatore della rivoluzione, l'uomo verso cui s'appuntarono i desiderii e le speranze d'una gran parte degli Italiani. La felicità e l'efficacia del Poema corrisponde all'immensa grandezza dell'eroe, il quale intravede bensì un istante che nella libertà sta la forza vera, ma non può nè vuole discendere dal trono per diventare il condottiero del popolo e muore predicendo che non alle reggie antiche ma a lui volti avrebbe l'universo i suoi voti e le sue speranze. Con Napoleone, diceva il Niccolini, prevalse « la tirannia dell'uomo, e co' suoi nemici quella delle massime »; tale fu l'idea che in lui suscitò la rovina del maraviglioso soldato e che gli inspirò il *Nabucco,* di cui Angelo Brofferio diceva non mettere conto di esaminarlo come una tragedia perchè « è un gran lavoro e basta » (1).

(1) Vannucci, *Ricordi di G. B. Niccolini,* Vol. primo, pag. 290. Nel *Filippo Strozzi* il Niccolini, in un quadro di vaste proporzioni, con profonda sapienza storica e vivo sentimento nazionale, delineò lo stato di Firenze dopo l'uccisione di Alessandro dei Medici, l'inutilità del tentativo dei fuorusciti Fiorentini di ristabilire la libertà, e l'inal-

È stato detto che il Niccolini nelle sue tragedie rappresenta la lotta tra la scuola Classica e la Romantica e ciò perchè lo stesso poeta che creava *Polissena, Edipo, Medea, Ino e Temisto, Matilde* rispondenti alle più severe esigenze dell'antico sistema, intitolava poi tragedie *Filippo Strozzi* ed *Arnaldo da Brescia* ed inoltre nelle poche righe premesse a quest'ultimo scriveva che « quando alla materia non si danno quelle forme che essa a ricevere è disposta, le opere non possono mai corrispondere alle intenzioni dell'arte », lo che significa precisamente quello che con altre parole diceva Carlo Marenco. Senonchè nè il *Filippo Strozzi* nè l'*Arnaldo* sono tragedie, nè negli altri suoi poemi d'argomento Italiano fece la tragedia schiettamente storica quale era voluta dal Manzoni e dai seguaci della scuola Romantica. Niccolini disse ancora che la tragedia dei tempi nostri non vuole essere nè classica nè romantica; ma le unità di tempo e di luogo non sono condi-

zamento al trono Ducale di Cosimo Primo. La tragedia di *Mario e i Cimbri*, a parer nostro, non aggiunge molto alla fama del Poeta. Le altre due tragedie di soggetto Greco, *Medea* ed *Ino e Temisto* hanno dei pregi notevolissimi ma riescono inferiori all'*Edipo* e alla *Polissena*. Nella *Medea* il Niccolini alternò gli endecasillabi coi settenarii e fece uso della rima con poco vantaggio della tragedia, che forse è vinta dalla *Medea* del Duca di Ventignano.

zioni essenziali alla tragedia Classica, e adesso anche i fanciulli sanno dire che Aristotele non sognò mai di prescrivere quelle regole, nè i Greci di praticarle. Ond'è che ben pochi saranno disposti a pensare delle tragedie d'Eschilo, Sofocle ed Euripide quello che il Niccolini medesimo dice nel *Discorso sulla Tragedia Greca,* che esse cioè siano Tragedie Romantiche. Vero è bene che egli soggiunge tosto « non come quelle dei popoli settentrionali », e che quindi rimane da dimostrare in qual guisa esse lo siano, giacchè non crediamo lo si possa desumere dal suo Discorso. In quanto a me penso, in verità, che *Procida, Foscarini, Lodovico Sforza, Rosmonda,* siano tragedie classiche adorne della pompa, vestite dell'apparato che alle proprie rigorosamente rifiutava l'Alfieri, ma che anche alla tragedia così detta classica, non disconvengono. Ma dopo tutto queste oggimai sono discussioni inutili e noi sempre studiammo di evitarle nel presente lavoro. Pongasi quindi fine a questo Capitolo ed alle nostre parole intorno al Niccolini, col dire che sebbene egli fosse essenzialmente un gran poeta lirico, le sue tragedie sono anche un bel monumento di Drammatica facoltà e che la sua poesia, qualunque sia l'aspetto sotto il quale piaccia al critico di considerarla, per forma e per idea è tale da far sempre riverito e grande il nome di

chi dava all' Italia il *Nabucco*, il *Foscarini*, il *Procida*, lo *Sforza* e l'*Arnaldo* (1).

(1) All'uopo nostro occorreva soltanto di far cenno di quelli tra i celebri successori dell'Alfieri, che coltivarono con costanza l'arte Tragica. Egli è per questo che non abbiamo parlato degli Autori di altri notevoli tentativi, fra cui ci piace segnalare quel bello e generoso lavoro che è l'*Arminio* d'Ippolito Pindemonte. Nè l'indole nè l'economia di questo lavoro ci consentivano di far posto ad altri scrittori, perchè procedendo diversamente avremmo usurpato l'ufficio dello Storico della Letteratura Drammatica.

CAPITOLO XV.

Diversamente da

« ... quei che con lena affannata
« Uscito fuor del pelago alla riva
« Si volge all'acqua perigliosa e guata, »

noi, giunti alla fine del nostro pellegrinaggio, dobbiam dire che il cammino percorso lo abbiam trovato agevole e dilettoso, anzichè seminato di sterpi e di bronchi. Così dicendo lo scrittore, ben lo s'intende, si riferisce esclusivamente alle sensazioni ed alle impressioni che ha provate nel comporre questo libro. Ma quelle che proverà il lettore, chi sa mai quali saranno? Perocchè dell'autore di un libro accade come di una madre, la quale bene spesso s'inganna tanto sul conto dei proprii nati da credere bellezze quelle che sono deformità. Comunque sia, o che questo libro abbia un qualche merito reale o che io mi pasca di una vana illusione in credere che qualche merito possa esserci trovato, mi faccio animo

ad invitare i lettori che mi hanno seguito fin qui (avrò poi dei lettori?) ad accompagnarmi ancora per poco in quest'ultimo Capitolo. In esso noi raccoglieremo alcune osservazioni che, col collegarsi più specialmente alla prima parte di questo lavoro, gli conferiranno un'intiera unità ed aiuteranno a meglio coglierne la fisionomia.

Incominceremo dunque dal dire che è cosa fuor di dubbio che le Tragedie di Vittorio Alfieri, fin dal loro primo apparire, fossero considerate un grande avvenimento letterario. Ma non può dirsi con altrettanta verità che esse fino dal momento in cui comparvero, esercitassero l'ufficio patriottico e nazionale a cui destinavale il poeta. Molte circostanze si opponevano a che il teatro dell'Alfieri producesse tosto un effetto immediato, e l'autore medesimo nudriva poca o nessuna fiducia che l'opera sua riuscir potesse subito feconda ed efficace. Questo sentimento che si rivela ad ogni passo dei libri dell'Alfieri, era manifestato da lui con acerbe parole nella dedica del *Bruto Secondo* « *al popolo Italiano futuro* », giacchè i contemporanei obliavano d'avere « lingua e mano ed intelletto ». Egli lo rivelava pure in quel famoso sonetto nel quale imagina il giorno in cui gli Italiani pugnanti per la propria redenzione, avranno due sproni ardenti, nei suoi versi e nell'antica virtù; e nell'Ode che appellava *Teleutodia*, nella quale dice che a rigenerare Roma

sono prima necessarii gli inni di un libero Tirteo; e nella lettera al Calsabigi, in cui afferma che scriveva le sue tragedie nella sola lusinga che si avessero a recitare un giorno. E per questi riflessi ed anche per le deplorabili condizioni dell' arte Drammatica, l'Alfieri si curò sempre soltanto delle private rappresentazioni di alcune sue tragedie fatte da colte persone, allo scopo di giudicare l'effetto de' suoi poemi e coglierne lumi ed insegnamenti giovevoli all' arte. Le dispute accesissime a cui tosto dettero luogo le tragedie dell' Alfieri non uscivano, il più delle volte, dalle sfere dell' arte, e contuttochè in quel suo noto improvviso il Monti accusasse l'Astigiano di bestemmiare „ altari e templi „ noi crediamo che il poeta di casa Braschi fosse indotto a questo non già dalle dottrine contenute nelle tragedie dell'Alfieri, ma sibbene dall'assalto aperto che questi faceva contro la signoria pontificale nel celebre sonetto sullo *Stato Romano.* Del resto, se si eccettui la lettera critica sul *Filippo* dell' Abate Arteaga, nella quale questo Gesuita bistratta anche la politica del nostro Autore, non v'ha notevole esempio che altri pubblicamente censurasse l'Alfieri sotto questo aspetto, come non ve n'ha di chi mostrasse di comprendere e d'afferrare il suo ideale dell' Italia, e nelle lettere critiche del Calsabigi e del Cesarotti la passione di libertà o non si trova accennata, o se

si trova lo è soltanto quale mezzo poetico, ma non coi sentimenti di cittadino. E la moltitudine? Poteva la moltitudine meglio accogliere, sentire, penetrarsi delle idee di libertà che l'Alfieri esprimeva così energicamente? Se il lettore ricordasse, per avventura, quel che è scritto nel Capitolo Secondo di questo lavoro, tosto vedrebbe che ciò non era possibile. Aggiungeremo adesso che i sentimenti di patria e di libertà potevano essere risvegliati nell'animo degli Italiani se inconsci o latenti vi si annidavano, ovvero esservi infusi se non vi esistevano affatto, solo da un grande, da uno straordinario avvenimento il quale, dai sensi di godimento di una quiete inoperosa e di un materiale benessere, sollevasse la mente a novelli pensieri, le aprisse dinanzi sconosciuti orizzonti. E in tal guisa soltanto poteva ottenersi cosiffatto risultamento, perocchè per la moltitudine le idee seguono più spesso le cose, non le precedono; nascono da quelle, non le partoriscono; epperò la sentenza del Gioberti, il quale afferma che nulla può operarsi nel campo delle azioni se prima non fu fatto in quello del pensiero, sia vero soltanto se la si riferisca alla parte più eletta ma meno numerosa della società. Il fatto materiale e non altro può suscitare l'idea nella moltitudine, la quale comprende la strada ferrata sol quando ode il fischio della vaporiera, e presta fede a Colombo allorchè, dopo varii mesi di pe-

nosa navigazione, può giulivamente salutare il Nuovo Mondo. E il fatto sopravvenne gigantesco, tremendo, sublime, in quella Rivoluzione Francese bersaglio alle ire, materia agli erramenti dell'Alfieri, ma che nulladimeno rivelò lui come grande poeta alla moltitudine; infuse nuova vita e nuovo vigore nell'Italia; fece brillare il concetto nazionale che era il fondamento e la meta dell'opera dell'Astigiano.

Quando, adunque, le soldatesche Francesi, guidate dal generale Buonaparte, scesero in Italia a maravigliare il mondo con una sequela mai prima veduta di vittorie; quando il grande Capitano ebbe raffazzonata quella Repubblica Cisalpina, che con i suoi tre milioni e mezzo d'abitanti e con i suoi ricchi elementi di prosperità, parve un istante poter essere il nocciolo intorno a cui s'avessero a riunire le sparse membra della patria Italiana; quando le novelle idee, diffuse dalle armi rivoluzionarie, diventarono patrimonio comune, le note piene di sdegni e d'affanni che il fiero Allobrogo aveva incise

« . . . col terribile
« Odiator de' tiranni
« Pugnale. . . . (1).

furono veramente popolari ed egli, siccome il Leopardi poetava appresso, « disdegnando e fremen-

(1) Parini, *Il Dono.*

do " incominciò a muovere dalla scena " guerra ai tiranni ". E allora, mentre l'Alfieri appartavasi dalle vicende contemporanee e le malediceva, il pubblico, meravigliando, udiva tragedie che non avevano aspettate quelle stesse vicende per inspirarsi alle medesime idee, e con plausi ed evviva al nome del poeta gli manifestava la sua ammirazione (1). Allora il pubblico, meravigliando, imparava che anche l'Italia era posseditrice di magnifiche tragedie, le quali anzichè avere ad argomento sventurate ma infeconde passioni amorose, svolgevano terribili e sanguinose catastrofi, si proponevano la rappresentazione delle necessità universali ed esortando l'Italia ad acquistare l'esercizio di quel supremo diritto che è la libertà, scuotevano ed avvampavano gli animi col loro maschio linguaggio. Allora in Milano, capo della Repubblica Cisalpina, fiorentissima d'ingegni, centro delle passioni, ad una vivace ed acuta popolazione stata illuminata dai governi di Maria Teresa, di Giuseppe Secondo, di Leopoldo, insegnavano ad ammirarlo Ugo Foscolo e Giuseppe Parini (2). Quando Napoleone, ri-

(1) Francesco Desanctis in uno scritto in cui risponde argutamente alle note impertinenze di Giulio Janin verso il nostro Tragico, narra che i repubblicani di Napoli nel 1799 applaudirono entusiasticamente in teatro il nome dell'Alfieri (*Saggi Critici*, pag. 370).

(2) Ed a Roma un compiuto ed assennato giudizio ne dava Alessandro Verri nella *Prefazione ai Detti Memorabili di Socrate* tradotti da Monsignor MICHELANGELO GIACOMELLI.

nunziando alla virtuosa ed immacolata gloria di Washington, cangiava la dignità Consolare nella clamide Imperiale, epperò al fantasma della Repubblica Cisalpina faceva succedere l'altro fantasma del Regno Italico, di parecchie Tragedie Alfieriane non dovette essere tollerata la rappresentazione come accadde dell'*Aiace* del Foscolo, giacchè al despotismo militare del maraviglioso soldato che cercava distruggere la fama di Tacito, fatta era, dice il Foscolo stesso, spettro increscevole l'ombra dell'Astigiano. Allora, per compiacere al potente, un'Accademia Italiana bandiva un premio a chi avesse meglio dissertato « sullo stile, lo spirito e le novità utili o pericolose introdotte dall'Alfieri nella Tragedia » ed il premio lo conseguiva chi metteva il poeta tragico Italiano più al disotto dei Francesi. Allora si facevano edizioni delle sue opere postume col solo fine di denigrarlo, ed era dato alla luce quel *Misogallo* che una pietosa reverenza al grand'uomo avrebbe preferito vedere distrutto. Ma nè tutta quanta la possanza di Napoleone, nè gli sdegni e gli errori dell'Alfieri, nè l'opera senza scusa di coloro che prestavansi stromento al dominatore, potevano ottenere di far scendere dalla sua altezza quella grande figura, perchè l'Alfieri era omai considerato il creatore della tragedia Italiana; era posto allato di qualsiasi più nobile e più grande gloria patria; era riguardato come il solo grande poeta civile succeduto

a Dante ed al Petrarca; come il restauratore della letteratura e del pensiero politico Italiano; come quegli che insieme al cantore del *Giorno*, aveva fatto riassumere alla poesia il suo verace ed altò ministero; come esortatore indefesso e sublime a virtù patrie e nazionali.

Quando le fortunose vicende della dominazione Napoleonica mandarono l'Imperatore a morire su uno scoglio remoto, ed allo splendido fantasma del regno Italico fecero seguitare la dominazione Austriaca; quando i patti infausti del 1815 inaugurarono nella penisola un ordine di cose per il quale l'Austria e gli altri governi restaurati non facevano conto alcuno dei titanici avvenimenti succeduti, ed anzichè il cominciamento di un'era novella, li consideravano un turbine rovinoso ma fuggitivo; quando la Santa Alleanza sostituiva, come disse il Niccolini, alla tirannia dell'uomo quella delle massime, e, stabilendo un anfizionato delle potenze prevalenti, fondava il sistema di regolare l'Europa coll'esclusiva forza degli eserciti; quando le splendide promesse di cui riboccavano i manifesti dei sovrani congiurati ai danni di Napoleone si cangiarono nella terribile realtà dello Spielbergo; quando, per il genio sinistro di Metternich, ogni parziale tentativo di riscossa, ogni conato verso migliori destini era segnale all'apparire delle assise Austriache dalle Alpi a Messina; quando

venne il tempo delle dolorose aspettazioni e delle congiure segrete; quando insomma è per la stanchezza delle travagliose vicende durate un quarto di secolo, e per il trionfo completo della forza materiale, parve tolta la speranza di un assetto della penisola conforme al diritto nazionale, ogni libero spirito nelle robuste pagine dell'Alfieri temprava l'animo alla saldezza dei propositi; da quelle desumeva la virtù di resistere e combattere anzichè rassegnarsi; per quelle fortificavasi contro lo sconforto e la disperazione.

Invero il non rassegnarvisi giammai, è fra i mezzi più efficaci a rendere passeggera soltanto la dominazione forestiera, avvegnachè la rassegnazione in tal caso significherebbe apatia e debolezza anzichè essere forza e virtù, nè possa mettersi in dubbio che uno degli strumenti che meglio giovano a conseguire l'energia necessaria per questa lotta doverosa, sia lo studio, l'amore, il culto degli scrittori che dello scrivere e dell'operare facendo una cosa istessa furono apostoli eloquenti e costanti della libertà della patria. Quando Creso esortava il gran Ciro a non infierire contro i Lidii da lui conquistati, gli diceva: « Tai cose ad essi imponi, acciocchè nè si ribellino nè tu li abbia a temere. Invia loro ad interdire armi belliche ed ordina che tonache addossino sotto le vestimenta e coturni si allaccino. Intima ad essi inoltre di ammaestrare i

fanciulli a toccare la cetra, a cantare ed a mercantare, e prestamente, o Re, donne in iscambio di uomini li vedrai divenuti nè avrai menomamente più da temere che si ribellino » (1). E noi abbiamo qui addotto questo consiglio così ingenuamente espresso da Erodoto, perchè si attaglia in modo mirabile a quel che andiamo dicendo, racchiudendo esso il grande ammaestramento che l'arra più sicura della durata della dominazione forestiera, è la neghittosità degli oppressi, la quale fa sì che il paese abbia veramente il governo che merita e diventi, per dirla con una parola del Machiavello, per viltà *contennendo.* Ma nessun popolo più che l' Italiano (e lo diciamo non per vanteria ma perchè è proprio la verità) colse tutte le occasioni per affermare i suoi diritti colle congiure, coi tentativi di rivoluzione, coll'opera delli scrittori, colla voce degli esuli, coll'omaggio alla memoria dei suoi martiri e dei suoi grandi ed infine col far saviamente capo delle sue speranze quella parte della patria che era rimasta libera da qualsiasi giogo diretto od indiretto. A questo lavoro di redenzione fu diretta tutta quanta la letteratura la quale, da Vittorio Alfieri in poi, potè ben essere diversa nelle forme, nei modi, negli apprezzamenti, ma fu sempre animata da uno spirito

(1) Erodoto, *Clio,* 177. Trad. del Mustoxidi.

solo, quello della patria. E l'Alfieri fu un atleta possente in questa lotta, giacchè egli giovò in guisa efficacissima a fortificare gli animi contra lo sconforto, e nulla nella sventura è più fatale che lo sconforto; a mantener viva la face del sentimento nazionale nei giorni più tristi per la patria; a mantenere inestinta la fiamma della libertà mentre su l'Italia gravava la servitù allo straniero ed ai principi nostrali, sendo allora divenute retaggio universale le pagine eterne in cui le colpe della tirannide e la grandezza della libertà egli effigiate avea collo scalpello di Michelangelo, narrate coll'anima di Dante.

Come vedete, essere stato fattore efficace a conservare vivo e fecondo il sentimento nazionale nei giorni appunto in cui l'Italia era appellata *espressione Geografica* e *terra dei morti,* è già una parte così splendida che per essa sola Vittorio Alfieri andrebbe locato tra coloro verso cui la patria ha un debito incancellabile d'amore e di riconoscenza. Ma, ove non si ponga mente all'esagerazione od anche all'intiera erroneità di taluni postulati che, come già osservammo, hanno il proprio fondamento nelle circostanze particolari del tempo; ove si trasvoli sulla quistione della forma del governo che è una quistione affatto secondaria, imperocchè, scrive benissimo il Macaulay, è un volgare errore quello che fa confondere il mezzo col fine, noi vedremo tosto che

all'Alfieri deve pure essere attribuito il merito di avere, dopo lungo tempo, riassunta ed illustrata novellamente l'idea dell'unità della patria; di avere scorta novellamente la sola via possibile alla vera grandezza nazionale; di aver detto novellamente;

« Messo t'ho innanzi; omai per te ti ciba. »

L'unità Italiana infatti, ha potuto effettuarsi solamente oggi, ma certamente essa non è un'idea del secolo Decimonono e chi pensasse così mostrerebbe di confondere col volgo, l'avvenire di un fatto coll'idea e di chiudere gli occhi in faccia alla storia del pensiero politico Italiano. L'unità Italiana invece ha una base assai più larga e più sicura perchè è il naturale portato, l'esplicamento logico e fecondo della nostra più verace sapienza politica. L'unità Italiana, a dir vero, non è stata nè concepita nè voluta da tutti e neppure dalla maggior parte dei nostri scrittori politici, ma, per altro, è l'idea a cui si associano i nomi più grandi e più venerati da Dante Alighieri a Camillo Cavour, e che meglio e più efficacemente corrisponde al sentimento nazionale, perchè è la caratteristica e lo scopo della moderna civiltà Italica. Infatti l'idea di questa unità sorgeva col primo albeggiare di quella civiltà medesima e, forse, collo stabilirsi della

Casa di Svevia nel mezzogiorno della penisola (d'onde la lotta implacabile tra essa e i pontefici) e traversava i secoli facendo presa e fortificandosi nello spirito e nella coscienza nazionale. Differentemente da molte idee secondarie ed accessorie che, scaturendo dalle circostanze particolari dei tempi e regolando su quelle il proprio corso, fanno dire talvolta che la politica è un'arte di opportunità, sonovi anche in politica certe idee fondamentali che sfidano i secoli e li attraversano rimanendo sempre giovani e vigorose. E ciò perchè la politica non solo è arte ma anche scienza e, considerata sotto questo secondo aspetto, ha basi troppo sode e troppo larghe per temere le ingiurie del tempo e vivere vita breve e fugace. L'indole nazionale, le tendenze della società, i bisogni della civiltà, lo spirito della filosofia sono elementi e matrice della politica la quale, perciò, è arte in quanto cerca di arrivare allo scopo coi mezzi forniti dalle circostanze dei tempi, ma è scienza per il fine ultimo, che è il benessere sociale. Ond'è che l'idea dell'unità Italiana può venire considerata quale un'idea scientifica, perchè soltanto la sua attuazione condusse ad un assetto stabile ed al reale benessere della penisola. Quell'idea poi non per altro motivo non incontrava ostacoli notevoli al proprio effettuamento in alcuna delle parti in cui la patria era divisa, se non perchè rispondeva alle aspirazioni

ed agli intimi sentimenti di tutte. Epperò il mirabile accordo in virtù del quale si fusero insieme i varii stati della penisola e sparirono le diverse autonomie per dare l'essere ad uno stato solo, è la risposta più eloquente ed irrefragabile a chi pretendeva di scorgere un ostacolo al consolidamento della nuova Italia nella vita particolare, distinta e diversamente luminosa che hanno avuta le nostre grandi città. Cosiffatto concetto è del tutto erroneo, perchè accusa la confusione della moderna civiltà Italiana con quella del Medio Evo. Laddove effettivamente la vita speciale e distinta dei Comuni fu caratteristica e fondamento a tutta una civiltà, l' Italia, nella sua vita moderna, fu frastagliata soltanto finchè rinvenne delli ostacoli insormontabili a diventare una sola, e questi ostacoli furono principalmente l' intervento straniero nelle cose della penisola; l'ostinazione con cui la Chiesa difese il principato temporale; l'ingrandirsi smisurato della Casa d'Austria. Ma nulladimeno il pensiero più vero e più sapiente rimaneva sempre il medesimo; alimentava se stesso e, a seconda dei tempi, modificavasi soltanto negli accessorii e nei modi di esecuzione. Ond'è che Dante Alighieri, il quale esce dal Medio Evo per essere il degno iniziatore della nuova e splendida civiltà Italiana, concepisce l'unità come elemento costitutivo e come capo

del sistema monarchico universale e quale riscontro al potere spirituale del Papa. Niccolò Machiavelli considera l'idea più praticamente e, rigettando perciò l'utopia dell'impero Romano come retaggio passivo della civiltà Latina, cerca di effettuarla in mezzo allo stesso sistema di corruzione e di malvagità che lo circonda e spera che qualcuno degli ambiziosi del suo tempo possa riunire le sparse membra della penisola. Vittorio Alfieri finalmente, indignato per gli abusi del potere monarchico e, volesse o non volesse, imbevuto delle idee che partorirono la Rivoluzione del 1789, incarna il grande concetto nella Repubblica. Ma nulladimeno in tutte queste diverse epoche il pensiero è uno solo, e tutti e tre gli scrittori dai libri diversissimi *De Monarchia*, il *Principe*, la *Tirannide* si accordano e si combinano come gli anelli di una catena, nell'idea unitaria ed in quella dell'abolizione del potere temporale del Papa, le quali idee poi si riducono sostanzialmente ad essere una sola, giacchè la prima contiene, come una ineluttabile necessità, la seconda.

Tale e non altra è la base sicura di una politica veramente Italiana, e soltanto l'attuazione e lo sviluppo di siffatto concetto poteva condurre ad un vero, solido, vitale risorgimento della patria. Epperò allorquando la via natural-

mente additata dalle vicende dei secoli e dagli insegnamenti dei più grandi intelletti fu abbandonata, disinganni crudeli e disastri gravissimi afflissero l'Italia. E noi possiamo omai considerarli con pensiero imparziale e scevri da tema di offendere alcuno, giacchè da quel tempo in poi fu tanta e tale la rapidità e la meraviglia degli avvenimenti, che il 1848 alla mente ed all'imaginazione pare essere assai più lontano che un solo quarto di secolo. La realtà adunque dei fatti dal 1848 al giorno d'oggi, dall'*Enciclica del 29 aprile* al *Sillabo*, a *Mentana*, al *Ventesimo Concilio Ecumenico* e finalmente alla breccia della *Porta Pia*, hanno dimostrato luminosamente che quel primo, e splendido movimento nazionale ebbe, per altro, una base essenzialmente fallace e che solo il pensiero unitario poteva dare vita novella all'Italia. Ond'è che oggi noi possiamo, con piena sicurezza, riguardare come falsamente inspirata quella scuola politica che, sorta a propugnare l'idea di una federazione Italica, affermò la necessità o dichiarò impossibile l'abolizione del potere temporale del Papa. Io so bene che non poche furono le voci discordanti e fra le più splendide ci piace accennare Giuseppe Mazzini, i cui errori scompariranno sempre davanti all'idea unitaria che fu il suo sogno e la sua speranza fino dal 1831;

Giovanni Battista Niccolini che in mezzo al comune delirio tuonava:

« . . . . libertade non avrem giammai
« Se salite a ginocchi il Campidoglio. » (1)

Giuseppe Giusti che, col suo mirabile buon senso nel *Papato di Prete Pero* faceva obbietto alla propria satira il nuovo Guelfismo. E ci torna poi gratissimo ricordare che in quei giorni appunto Alessandro Manzoni pubblicava l'Inno stupendo composto fino dal 1821, tenuto a memoria per ventisette anni e nel quale l'idea unitaria è affermata con un vigore non mai superato. In quel sublime canto di guerra infatti il Poeta grida che è tempo di mettere fine allo scempio di una gente

« . . . . che libera tutta
« O fia serva fra l'Alpe ed il mare;
« Una d'arme, di lingua, d'altare,
« Di memorie, di sangue, di cor. »

e proclama che

« Chi potrà della gemina Dora,
« Della Bormida al Tanaro sposa,
« Del Ticino e dell'Orba selvosa,
« Scerner l'onda confusa col Po;

(1) Il Niccolini diceva in quei giorni che se il Gioberti aveva ragione, i professori dell'Università di Pisa dovevano velare la statua di Galileo (Vannucci, *Ricordi della Vita e delle Opere di G. B. Niccolini*).

« Chi stornargli del rapido Mella
« E dell'Oglio le miste correnti,
« Chi ritorcergli i mille torrenti
« Che la foce dell'Arno versò,
« Quello ancora una gente risorta
« Potrà scindere in volghi spregiati. » (1)

Ma anzichè queste voci, l'opinione universale seguì gli illustri che disertavano la politica del Machiavelli e dell'Alfieri, politica vigorosa e Ghibellina che voleva la forza e l'unità della patria e togliere alla Chiesa il regno terreno d'onde soltanto (se pure è possibile) può attendersi una conciliazione tra la Chiesa e lo Stato, perchè escludesi il cozzo e la confusione d'interessi disparati. E cosiffatta politica fu disertata per sostituirvene una d'empiastri, un ritorno alle idee del Medio Evo, giacchè schiudeva la strada alla possibilità di una nuova era di prevalenza per Roma. E pur troppo quella scuola politica riusciva tanto più perniciosa quanto più grande erano l'ingegno e l'autorità, quanto più ardente il patriottismo de' suoi campioni, epperò è giuocoforza dire che il *Primato* e le *Speranze d'Italia* se per un lato contribuirono ed aiutarono in

(1) « Le fiumane dei vostri valloni
« Si devian per correnti diverse,
« Ma nel mar tutte quante riverse,
« Perdon nome, si abbraccian tra lor. »
(BERCHET).

modo vivo ed efficace al risveglio delli spiriti nazionali, per l'altro preoccuparono la via del risorgimento e dettero una base essenzialmente falsa al movimento del 1848. Un Pontefice ne fu gridato capo ed inspiratore; politica e religione, terra e cielo strinsero nozze clamorose e festanti; non mai furon visti uguale farnetico nè più strana confusione di cose diverse. Laonde le disillusioni fatalmente non tardarono, avvegnachè non riuscisse possibile alla Chiesa di obliare e di rinnegare in un giorno le tradizioni di tanti secoli, nè si potessero fare che vani conati per distruggere il fatto eterno perchè vero, che i suoi interessi temporali sono in disaccordo con quelli della patria. Eppure l'Italia d'allora, ove non avesse tutta proseguito un ingannatore fantasma ed ove non le si fossero potuti applicare quei versi del Machiavelli;

« Tanto v'accieca la presente sete
« Che grosso tienvi sopra gli occhi un velo
« Che le cose discosto non vedete, » (1)

avrebbe meditato sulle seguenti parole di Cesare Balbo: « Due doveri sono in qualunque Papa; di capo della Cristianità e di principe Italiano, e quello è primo incontrastabilmente e lo sforza a riaccettare nella Chiesa chiunque vi vuol rien-

(1) Machiavelli, *Decennale Secondo.*

trare, sia a pro o a danno d'Italia » (1). Nelle quali parole sta racchiusa la condanna la più esplicita della scuola Guelfa, avvegnachè per esse si riveli la ripugnanza profonda che c'è tra il Papato temporale e la prosperità dell'Italia e niuno sia certamente disposto ad accettare come vera un'altra sentenza del Balbo, per la quale la Provvidenza avrebbe destinata l'Italia a patire per tutta la Cristianità. Il Papa, infatti, non indugiava a separare i suoi interessi da quelli dell'Italia, per cui sfuggendo così al movimento nazionale chi ne era stato fatto credere inspiratore; generandosi la confusione delle idee nelle menti, mentre i soldati Italiani combattevano sui campi di Lombardia; la discordia e la sfiducia sottentrando all'unione ed alla costanza dei propositi, le sorti volsero necessariamente alla peggio e le catene della patria vennero ribadite.

Nulladimeno siccome l'esperienza dei proprii mali è la più grande maestra delle cose umane, le disillusioni ed i disastri del 1848 ebbero il fecondo risultamento di ridurre gli Italiani sulla via abbandonata e di farli persuasi che soltanto una politica vigorosa e Ghibellina, soltanto la politica del Machiavelli e dell'Alfieri poteva menare al risorgimento ed alla grandezza nazionale. L'Italia non iscorse quindi più nel potere tem-

(1) Balbo, *Sommario;* Libro Sesto.

porale che un ostacolo ed un nemico ed il Piemonte, battuto dall'Austria, pensò a svolgere le sue libere istituzioni come preparazione ad un glorioso avvenire, e ad emanciparsi dalla Chiesa. Un incoraggiamento ed uno sprone ad opera siffatta li trovava in Vincenzo Gioberti, l'auspice della scuola Guelfa, il fattore più possente del 1848, il quale nella solitudine di un volontario esilio si dette a meditare gli avvenimenti a cui aveva assistito e di cui era stato tanta parte. Ed egli, l'autore del *Primato Morale e Civile degli Italiani*, facevasi col *Rinnovamento Civile d'Italia* continuatore della tradizione Ghibellina, mentre poi colla *Riforma Cattolica della Chiesa* e colla *Protologia* considerava i problemi religiosi e filosofici sotto un nuovo aspetto. Sarebbe un fuor d'opera il far qui una disamina ed un apprezzamento degli argomenti, con cui il Gioberti intese dimostrare la perfetta coerenza di tutte le manifestazioni del suo potente intelletto; come pure il fantasticare sulla piega che avrebbero preso gli avvenimenti se altri fossero stati i criterii della scuola politica di cui si discorre. Sta fuor di dubbio che quella scuola era falsamente inspirata e conteneva in sè gli elementi deleterii del primo moto nazionale. Ma è anche giustizia ricordare quel che al Gioberti scriveva Giovanni Berchet, avversario del *Primato:* « Il vostro libro, come cosa seria, farà bene alla terra nostra, ri-

traendone, se è possibile, gli abitatori dalle solite inezie loro per avviarli a pensare un po' virilmente, sia che approvino, sia che combattano le vostre dottrine " (1). Quella scuola insomma ebbe, se non altro, il merito di far sì che gli Italiani pensassero seriamente all'Italia. Ma è poi sommamente grato lo scorgere che l'ultimo splendido documento della politica Giobertiana, il *Rinnovamento,* è una irresistibile illustrazione dell'idea unitaria e che in essa la sovrana eloquenza del filosofo Torinese fulmina il potere temporale dei Papi e lo sentenzia la più gran piaga della Chiesa. Lo scrittore inoltre preconizza l'alleanza colla Francia ed in un memorabile Capitolo idoleggia una *nuova Roma,* nella quale terminata finalmente la lotta tra Cesare e Pietro, tra lo Stato e la Chiesa, il temporale e lo spirituale " fioriranno liberamente a costa l'uno dell'altro, ma immisti e non confusi, concordi e non ri-

(1) *Ricordi Biografici e Carteggio di Vincenzo Gioberti* raccolti per cura di GIUSEPPE MASSARI; Volume II°, pag. 340-41. Anche Pietro Borsieri, un martire dello Spielbergo, diceva scherzosamente in una lettera al Gioberti: « sottoscriverei pienamente al vostro *Primato,* quando fosse possibile per una volta che voi diventaste Papa e ch'io fossi, indegnamente, il vostro segretario di Stato », ma riconosceva che esso poteva giovare « a far germogliare il primo germe di una opinione nazionale » (*ibidem,* pag. 349).

pugnanti » (1). Noi, a dir vero, non sappiamo come e quando quella conciliazione si effettuerà, e se la *libera Chiesa in libero Stato* sia un fatto che debba avverarsi, ovvero un sogno sublime; questo però sappiamo: che soltanto coll'abolizione del potere temporale del Papa potè essere consolidato e coronato l'edifizio di quella unità voluta da Niccolò Machiavelli, da Vittorio Alfieri, da Vincenzo Gioberti e dalla coscienza nazionale (2).

Ma l'Astigiano vagheggiava la nuova Italia retta a Repubblica. Sapevamcelo. E non per questo puossi arrivare alla conclusione precipitata che per tale particolarità del pensiero del nostro autore, l'unità nazionale nostra sia essenzialmente diversa da quella concepita e voluta dall'Alfieri. Soltanto ieri infatti moriva Giuseppe

(1) GIOBERTI, *Rinnovamento Civile*, Libro II, Cap. IV.

(2) Piaceci trascrivere in questa nota le seguenti parole di un libro recente e che noi abbiam letto mentre correggevamo le bozze del presente capitolo. « Tutti conoscono il *Primato* del Gioberti e le speranze che egli avea riposte nel Papato considerandolo come il mezzo più acconcio alla redenzione d'Italia. Quando altri ne parlava, beffandosi della sua buona fede, egli rispondeva ingenuamente; « Mi sono ingannato, ma forse *allora* dovea scrivere così. Se dovessi scrivere oggi, intitolerei il mio libro: *Pio Nono ha reso impossibile il risorgimento Italiano col mezzo del Papato* » (*Lettere di Vincenzo Gioberti e Giorgio Pallavicino*, pag. 373, Milano 1875).

Mazzini; ma, contuttochè egli abbia fino all'estremo proseguita una forma di governo diversa da quella che regge l'Italia, tutti pure sentirono il bisogno ed il dovere di rendere omaggio al grande che con eroica costanza aveva per tutta la sua lunga carriera predicata l'unità della patria. E ciò perchè questa idea è il vincolo che tutti quanti ci collega (qualunque siano certe altre varietà di pensiero) come, se troppo non paresse ripugnare il paragone, la voce e la mano di un esperto auriga fanno camminare insieme puledri di razze diverse. Pensare diversamente è la stessa cosa che dimostrarsi settarii incorreggibili oppure spiriti volgari, che non penetrano al di là della superficie ma confondono invece la sostanza colla forma, l'idea col fenomeno. Epperò noi non c'intratterremo sulle Commedie dell'Alfieri per ricordare che egli nell'*Uno*, nei *Pochi* e nei *Troppi* rappresentava successivamente i danni della *Monarchia*, dell'*Oligarchia* e della *Democrazia* e che nell'*Antidoto* mediante i tipi infelici di *Pigliatutto, Pigliapoco, Guastatutto,* metteva innanzi il vecchio temperamento delle mistione dei tre ordini da cui secondo i politici antichi e cinquecentisti uscir dovrebbe l'ottima forma di governo. Noi non ci fermeremo sulle Commedie anche perchè la più vera e più luminosa manifestazione del pensiero Alfieriano, quella che spontanea

e robusta usciva dalla sua mente prima che gli eccessi della Rivoluzione gli avessero colpita la fantasia, sta tutta nella *Tirannide,* nel *Principe e le Lettere,* nelle *Tragedie* e da queste opere chiara, evidente, precisa emerga l'idea della Repubblica. Ora questa idea Repubblicana dell'Alfieri deve appunto essere collocata nel novero di quelle idee accessorie a cui abbiamo accennato altre volte, le quali sono rette dalle ragioni dell'opportunità e cedono e scompaiono dinanzi a quelle che tempi diversi, nuove necessità, particolari circostanze arrecano seco. Per questo appunto la lungamente desiata unità nazionale si è effettuata colla monarchia, e nocciolo ne fu precisamente quel severo e robusto Piemonte, da cui Alfieri fuggiva lontano per godere aere più spirabile, e per potere esercitare la sua nobile missione di poeta cittadino. Qualunque siano adunque le particolarità che distinguono il pensiero dell'Alfieri dall'Italia odierna, esse, per altro, non possono far onta a questo vero: che il sommo Astigiano fu uno dei fattori efficaci e possenti del risorgimento nazionale, perchè fu restauratore della patria letteratura; illustratore nuovo ed eloquente dell'idea unitaria; ed infine, come dice il Gioberti, « restitutore del genio nazionale degli Italiani ».

Lo stesso Gioberti aggiunge che « coloro fra i posteri che godranno del gran riscatto, dovranno

inalzare non una statua, ma direi quasi un tempio, a Vittorio Alfieri » (1). Il riscatto è venuto e la statua fu eretta in una piazza della città che dette i natali al nostro Autore. In quanto al tempio io credo che l'Alfieri l'abbia nel cuore d'ogni Italiano, perchè in esso è la sede vera del culto che gli spiriti eletti debbono vedersi tributare dai popoli che da loro riconoscono vita, senno, fortezza, prosperità.

(1) GIOBERTI, *Introduzione allo Studio della Filosofia*, Vol. I.°

FINE

INDICE

ERRORI				CORREZIONI
Pag. 108	in nota	—	nomini. Non	nomini; non
» 110	lin. 25	—	proporzionati	proporzionata
» 113	» 27	—	quella	quello
» 118	» 3	—	risguare	risguar-
» »	» 4	—	com-	come
» 139	» 2	—	farebbe	sarebbe
» 179	» 18	—	quegli	quello
» 211	» 9	—	tragedie. E la	tragedie; la
» 260	» 26	—	effetti	affetti
» 309	» ult.	—	ottenea	ottenga
» 335	» 23	—	ef-	effi-